

**A atracção dramática pelo real:
etnografias do actor-nãoactor**

Teresa Domingas Lourenço Fradique Ribeiro

Tese de Doutoramento em Antropologia

Abril, 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Doutor em Antropologia, realizada sob a
orientação científica de Prof. Doutor João Leal

Apoios

Fundação para Ciência e Tecnologia

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

Instituto Politécnico de Leiria

Em memória de Gilberto Velho

Ao Pedro e ao Manel

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Os meus primeiros agradecimentos vão para aqueles que dão, literalmente, corpo a esta tese, ou seja, a todos os intérpretes e colaboradores dos projectos acompanhados que me acolheram, a mim e à minha inquirição, com tanta generosidade e interesse. Zeza Cortez, Filomena Sousa, Miguel Clara Vasconcelos, Mónica Louro, Eduardo Nogueira, Edgar Libório, do projecto *Mena*.

João Brites, Miguel Jesus, Amauri Tangará, Tati Mendes, Cocada, Sara de Castro, Emília Gomes, Kátia Luz, Nau Bezerra, Teobaldo Gomes, João Cachulo, Sérgio Milhano e Filipe Costa e Manuela do projecto *Em Brasa*. Mónica Calle, Mário Fernandes, René Vidal, Alexandra Gaspar, Mónica Garnel, Rute Cardoso, Amândio Pinheiro, Bruno Candé Marques, Bruno Simão, do projecto *A Missão*. Dolores de Matos, Alice Figueiredo, Cristina Chapa, Josefina Baião, Maria Alexandrina Jonas da Silva, Maria Amélia Gaião, Maria da Piedade Silva, Maria Deolinda Santos, Maria Elvira Rosa, Maria Lúcia Silva Fruta Monteiro, Maria Violante, do projecto *As Avózinhas*. John Romão, Solange Freitas, Gonçalo Waddington e as crianças Alexandre Pires, Henrique Pires e seus pais.

Ao Manuel e Pedro Pereira Bastos, fontes permanente da minha força e inspiração.

À Lisete e Fernando José Fradique, os mais sólidos ouvintes e leitores que se pode desejar.

À minha restante comunidade de afectos, que me acompanhou todo este tempo, Pedro e João Fradique, Marta Cabral Martins, Maria do Carmo e Jorge Pereira Bastos, Josélia Fradique, Joana Campos, Tiago Pereira Bastos, João Faria, António Oliveira, Gloria Reynolds.

Aos amigos e preciosos interlocutores,

Catarina Mourão, Philip Cabau, Fernando Poeiras, João Garcia Miguel, Margarida Tavares, Célia Ferreira, Ricardo Pimentel, Catarina Alves Costa, M^a Manuel Quintela.

Aos generosos interlocutores com quem partilhei ideias em momentos fundamentais da pesquisa e com quem troquei informações preciosas Jorge Ramos do Ó, Paulo Raposo, Eugénia Vasques, Ana Bigotte, André Lepecki, Miguel Cardoso, Alfredo Martins, Vera Azevedo, Francisco Luis Parreira, Hugo Cruz, Armando Valente.

A quem me concedeu entrevistas ou informação em momentos importantes da pesquisa Stefan Kaegi, Nuno Cardoso, Gisela Mendonça, Marco Paiva, Romulus Neagu, Vera Azevedo.

À Direcção da Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha e à Presidência do Instituto Politécnico de Leiria.

À Catarina Mira pela atenta e absolutamente dedicada revisão.

Ao Prof. Doutor João Leal, professor de sempre.

Um enorme obrigado cheio respeito e admiração.

A ATRACÇÃO DRAMATÚRGICA PELO REAL:

ETNOGRAFIAS DO ACTOR-NÃOACTOR

TERESA DOMINGAS LOURENÇO FRADIQUE RIBEIRO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: actor-nãoactor, teatros do real, *corpus ethincum*, irrupção do real, dramaturgias da fragilidade, atracção dramaturgica pelo real, descida da cena, ideologias da autenticidade

Nesta investigação tomo como ponto de partida a presença de não-actores na cena teatral contemporânea para colocar a seguinte questão: o que levará certos encenadores a prescindirem de séculos de aperfeiçoamento do trabalho técnico do actor profissional para o substituir por alguém não treinado, tido como real, por ser recorrentemente chamado a representar-se a si próprio? Esta atracção dramaturgica pelo real, instaura formas de ruptura artística assentes na busca da autenticidade em cena. Uma ruptura que valoriza a natureza performativa específica do actor-nãoactor e que participa de um processo mais vasto de retorno do real que emergiu ao longo do século XX, instaurando novas convenções na produção artística. Assim, àquela primeira questão, pode juntar-se uma outra: o que acontece quando um indivíduo, que nunca pisou o palco antes, aceita participar num espectáculo profissional que depende da sua fragilidade e exposição? Procuro então, aceder à natureza da experiência que envolve o acesso à cena por parte dos actores-nãoactores, constatando que a sua biografia atravessa permanentemente a dramaturgia. Para tal utilizei a etnografia resultante de trabalho de campo realizado em vários contextos cénicos na zona da grande Lisboa entre final de 2007 e meados de 2015.

**DRAMATURGICAL ATRACTIONS FOR THE REAL:
AN ETHNOGRAPHY OF THE ACTOR-NONACTOR**

TERESA DOMINGAS LOURENÇO FRADIQUE RIBEIRO

ABSTRACT

KEYWORDS: actor-nonactor, theatres of the real, *corpus ethnicum*, irruption of the real, dramaturgy of failure, dramaturgical attraction for the real, descending the stage, ideologies of authenticity

This dissertation examines the presence of non-actors in contemporary theater scene, asking the following question: why would a director dispense centuries of accumulated technical work on acting to replace it by untrained performers? As we acknowledge that these performers are considered to be representing *the real*, as they are asked to represent their *self*, we realize that a dramaturgical attraction for the real is established, introducing an artistic rupture based on the pursuit of new forms of staging authenticity. A rupture that values the specific performative nature of the actor-nonactor and is part of a wider process: the return of the real that emerged throughout the twentieth century, establishing new conventions for the artistic production. Another question, then, should be added to the first: what happens when an individual, who never entered on a stage before, agrees to participate in a professional performance that depends on his fragility and exposure? One of the main issues that will be addressed in this dissertation is the nature itself of the experience involved in the access by these actors-nonactors to the stage, noting that their biography is permanently crossing the dramaturgical dimension of the performance. To pursuit this goal I will be using data from ethnographic fieldwork conducted in the Lisbon area between late 2007 and mid 2015.

Esta tese segue a grafia do antigo acordo ortográfico.

Índice

| | |
|---|-----|
| Introdução | 1 |
| O terreno como um encontro | 3 |
| Ocupar o limiar | 7 |
| Da organização do texto e dos usos da imagem | 12 |
| Parte I | |
| Etnografias do actor-nãoactor | 15 |
| 1. Mena | 16 |
| O encontro e a descoberta | 18 |
| Um exercício de teatro documental | 22 |
| 2. A Missão | 32 |
| O espaço performativo ocupado | 38 |
| “‘No meio da praça havia uma jaula’”: o espectáculo | 40 |
| 3. Em Brasa | 53 |
| A emergência do projecto | 54 |
| A comunidade e o colectivo | 61 |
| 4. Cotovias e Henriques | 70 |
| No ensaio e no camarim | 71 |
| A encenação e as suas intérpretes | 77 |
| 5. Agamémnon | 88 |
| Chamar à cena os excluídos | 89 |
| Algo mais “selvagem” e “verdadeiro” | 98 |
| Parte II | |
| O poder dramaturgico do real | 108 |
| 6. O “real” que (ir)rompe | 109 |
| O palco como um “gabinete” | 116 |
| A descida da cena | 126 |
| A natureza corpórea do real | 136 |
| 7. Novas e velhas epifanias | 150 |
| No museu etnográfico e na exposição colonial | 150 |
| Teatros do bruto e do sagrado | 169 |
| Do “corpus ethnicum” ao actor artefacto | 193 |
| Parte III | |
| Na cena e fora dela | 215 |
| 8. Políticas da verdade | 221 |
| Dramaturgias da fragilidade | 221 |
| As acções, a matéria e a emergência do real | 236 |
| O poder do biográfico | 264 |
| 9. Conclusão: A subida ao palco | 290 |
| uma proposta de ensaio visual | |
| Bibliografia | 308 |
| Índice de imagens | 320 |
| Índice de vídeos | 324 |

Introdução

Art is notoriously hard to talk about. It seems, even when made of words in the literary arts, all the more so when made of pigment, sound, stone or whatever in the non-literary ones, to exist in a world of its own, beyond the reach of discourse. It not only is hard to talk about it; it seems unnecessary to do so. (Geertz 1983 [2000]: 1)

O tom céptico com que Clifford Geertz abre o seu texto “Art as a cultural system” é, tal como o próprio assume alguns parágrafos mais à frente, apenas superficial, apesar de factual. A afirmação da aparente inutilidade de se “falar sobre” arte parece servir sobretudo para nos fazer ganhar distância, balanço e cuidado no modo como o fazemos. E é importante que Geertz nos lembre que são os artistas aqueles que mais sentem essa impertinência da teorização, da crítica e da análise do seu trabalho por meios de expressão extra-artísticos, sejam eles académicos ou outros.¹ Mas é verdade também – e é essa a razão que encontro para explicar o modo como fui acolhida pelos criadores e intérpretes dos diferentes projectos que acompanhei para realizar esta investigação – que um observador atento pode ser um importante agente de inscrição vivida do seu objecto de observação, fornecendo para ele uma extensão activa e novas camadas de compreensão que, mesmo sendo teóricas, exercitam a obra na sua relação com o contexto para o qual foi projectada. Vejo esta investigação como um abrigo para o trabalho (artístico) habitar, mesmo que por vezes estranho e até, certamente, desconfortável aos olhos dos seus protagonistas. Um espaço de existência da obra que resulta de um processo de desdobramento de perspectivas e entendimentos que instauram uma nova autonomia – a da interpelação antropológica. O que é difícil então, não é apenas o falar sobre arte, mas encontrar a justa medida para o nosso “gesto etnográfico” (Pina-Cabral 2007; 2014a), o seu interesse, a sua pertinência e a sua eficácia.²

Esta investigação parte de material reunido numa pesquisa de campo centrada na participação de intérpretes não profissionais – geralmente designados como não-actores – em projectos teatrais. A partir dos casos concretos, que incluem *Mena* pelo Teatro

¹ “Artists feel this especially. Most of them regard what is written and said about their work, or work they admire as at best beside the point, at worst a distraction from it” (Geertz [1983] 2000: 1).

² Sobre a noção de “gesto etnográfico” em Pina-Cabral: “gesto, tanto físico quanto intelectual, que leva o cientista social a descontextualizar-se socialmente para poder re-contextualizar-se no ‘terreno’ [...]” (Pina Cabral 2007: 211).

Não, *A Missão* pela Casa Conveniente, *Em Brasa* pelo Teatro O Bando, *As Cotovias* e *Os Henriques* pelas Avózinhas de Palmela e *Agamémnon* pelo Colectivo 84, pretendo alargar o gesto da recolha etnográfica para colocar em evidência a forma como os encenadores praticam e reflectem sobre a sua opção de recorrerem a intérpretes não profissionais. Uma opção que assenta numa procura de modos de ruptura e renovação de linguagens estéticas que correspondem, eles mesmos a um gesto, não apenas criador, mas também de ousadia e risco. No seu conjunto, são práticas que participam de uma *viragem performativa* (Fischer-Lichte 2008, por exemplo) levada a cabo por criadores que viram na irrupção de determinadas formas do real em cena e na substituição de actores profissionais por “pessoas reais” uma estratégia para aceder a formas renovadas de autenticidade, satisfazendo o seu desejo de quebrar as convenções teatrais. Vários autores têm reflectido de forma alargada sobre estas práticas que vêm assumindo várias designações, como veremos. São *dramaturgias do real* (Martin 2010), que dependem de uma *dramaturgia pós-dramática* (Lehmann [1999] 2006), que implica a maioria das vezes uma *écriture de plateau* (Tackels 2005). Em particular, centro o meu gesto etnográfico na observação, recolha e reflexão sobre aspectos específicos da forma como estes criadores e os intérpretes que com eles trabalham encontram diferentes soluções quando gerem a *falha* ou a qualidade performativa de um corpo não treinado como instrumento poético (Bailes 2011) de encantamento (Gell 1992; Fischer-Lichte 2008). Na base destas opções reside uma atracção que é criativa, mas também ética e política, pelos efeitos que o colapso ou a hibridização das fronteiras entre o *real* e a *ficção* podem gerar.

Do ponto de vista dos intérpretes, certamente que as idiossincrasias pessoais são aspectos centrais na sua motivação e na qualidade específica que colocam na sua interpretação performativa – de si mesmos, ou de uma personagem que assenta na sua dimensão biográfica para se tornar visível. Os percursos vividos, com as suas memórias e esquecimentos, marcas físicas e emocionais, desejos realizados ou por cumprir, são igualmente matéria bruta convertida em acção. A consciência emancipatória que resulta dessa valorização de si mesmos e das suas experiências únicas, a partir da dedicação dos criadores e do reconhecimento da recepção pública, alimenta o desejo de estar em cena.

Não há, no entanto, respostas absolutas para as camadas de subjectividade e complexidade que cobrem estas acções performativas. Enquanto antropóloga, estou

ainda interessada nos aspectos destas práticas que nos inspiram uma reflexão sobre as sociedades contemporâneas e a complexidade das suas dimensões cultural e performativa, procurando o gesto justo que legitima a acção do fazer antropológico.

O terreno como um encontro

The world stands still for no one, least of all for the artist or the anthropologist, and the latter's description, like the former's depiction, can do no more than catch a fleeting moment in a never-ending process (Ingold 2011: 233).

O que fazer então no momento de converter em dados a experiência de participar numa parcela desse mundo, ao partilhar temporariamente da existência de sujeitos cuja única preocupação é viverem as suas vidas? Se à premissa do “indigenous point of view” restar ainda algum ímpeto metodológico, poderá atribuir-se-lhe a assumpção de que o que fazemos não é muito diferente de continuar andando, vivendo a nossa própria existência e, como todos em nosso redor, habitar o mundo tal como ele se vai desenrolando perante o nosso olhar.

No texto-epílogo “Anthropology is *not* Ethnography”,³ Tim Ingold discute as potencialidades do resgate da controversa distinção entre antropologia e etnografia. A sua ideia é a de que há algo de prejudicial na sobreposição entre ambas, contribuindo para a perda de visibilidade e pertinência da própria disciplina. Uma versão ainda mais “militante” destes argumentos surge num texto mais recente, intitulado “That’s enough about ethnography!” (2014), onde defende que a natureza da nossa inquirição assenta numa *capacidade de atentividade* [attentionality] baseada num *compromisso ontológico* [ontological commitment] que nos torna capazes de produzir conhecimento a partir da vida vivida com os outros e das “skills of perception and capacities of judgment that develop in the course of direct, practical, and sensuous engagements with our surroundings” (Ingold 2014: 387).

Pode parecer exagerado considerar a proposta de Ingold como um novo manifesto – com efeitos idênticos ao clássico de Abu-Lughod (“Writing against culture”, 1991) – convidando-nos a escrever, não contra, mas para além da etnografia. Mas a verdade é que, à semelhança do texto daquela antropóloga, a sua provocação contém uma possibilidade de abertura, mesmo que não possa ser cumprida na sua totalidade. Através

³ Este texto teve a sua origem na Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology da British Academy apresentada por Tim Ingold em 2007. A conferência foi lida na Universidade de Edimburgo a 12 de Março e na British Academy a 14 de Março.

da ideia de que a antropologia não é um estudo *sobre*, mas um estudo *com* as pessoas e as comunidades que formam, e ainda que, para além de um modo de conhecimento, esta é um modo de percepção permanente, contínuo e fluido, Ingold pretende proceder a uma anulação da fronteira entre o terreno, o seu registo e a sua teorização. Simultaneamente, procura uma sobreposição – do ponto de vista da percepção – do antropólogo e dos seus “mentores”, “professores”, “companheiros”, expressões que usa em alternativa às de informante, que rejeita, aliás. Desta forma, os três planos do empreendimento disciplinar (o terreno, o seu registo etnográfico e a sua teorização antropológica) deveriam convergir num único, permitindo o resgate da antropologia para o lugar da experiência perceptiva, enquanto prática que não acontece no exterior, ou para além, da sua vivência. Um permanente estar no terreno, que passa a ser um estar no mundo (*being-in-the world*). Onde não é o mundo que se constitui como terreno, mas antes o terreno que corresponde ao mundo. Este é um dos pontos cruciais da sua proposta, que consiste em separar a antropologia da etnografia, condensando na primeira todos os recursos importantes para uma sobrevivência sustentada (esta expressão é da minha responsabilidade) e pertinente, que é, assim, não só separada da segunda, como “trazida de volta à vida”. Para o antropólogo que se move, apreende e compreende a partir desta perspectiva e que, ao fazê-lo, fica mais próximo do artista do que do etnógrafo, o “terreno” formulado a partir de limites espaço-tempo é um lugar de imaginação, apenas sustentável de modo artificial porque surge, de alguma maneira, quando se pára de viver, ou seja, quando se bloqueia a observação e se vira costas ao mundo.

To do anthropology, you do not have to imagine the world as a field. ‘The field’ is rather a term by which the ethnographer retrospectively imagines a world from which he has turned away in order, quite specifically, that he might describe it in writing. His literary practice is not so much one of non-descriptive correspondence as one of non-correspondent description – that is, a description which (unlike painting or drawing) has broken away from observation. Thus if anyone retreats to the armchair, it is not the anthropologist but the ethnographer. As he shifts from inquiry to description he has of necessity to reposition himself from the field of action to the sidelines. (Ingold 2011: 242)

O que na versão de Ingold distingue a antropologia da etnografia parece ser este momento do corte, do distanciamento, a fixação de um fim. Algo similar ao que acontece no próprio processo teatral, em que a chegada à cena – sendo o objectivo final e a principal legitimação do processo criativo que foi colocado em movimento – corresponde sempre a um corte mais ou menos forçado por factores externos implicados

no uso das várias técnicas que suportam a criação do espectáculo: a investigação, o treino, a construção de uma rede de relações, a objectificação cénica da dramaturgia encontrada, a fixação dessa mesma dramaturgia no corpo e na presença do intérprete.

Se, por um lado, as contingências próprias de uma investigação de contexto académico – como aquela que aqui se apresenta – se encarregam de definir os seus cortes e faseamentos na construção da apresentação dos resultados, impondo uma distinção entre observação e escrita e promovendo a fixação do processo e do seu fim, por outro, há possibilidades de libertação de certos constrangimentos que são importantes e que, à luz da proposta extrema de Ingold, ajudam a pensar e, sobretudo, a clarificar o que de outro modo poderia ser visto como uma idiossincrasia e não como um *modus operandi*.

O objecto de estudo a que se dedicou esta investigação emergiu como uma possibilidade num momento quotidiano simples e, por isso, inesperado, enquanto assistia a uma peça de teatro feita por alunos finalistas da escola onde lecciono. Sempre me intrigou esta capacidade de “vermos” um campo de análise a surgir no desenrolar da vida comum, enquanto estamos envolvidos nas nossas interações pessoais e não especialmente despertados para a prática científica. Durante algum tempo pensei que estes momentos eram fruto das contingências próprias da personalidade de cada um ou apenas um rasgo de sorte. Mas se assumirmos a perspectiva ingoldiana, estes encontros com os protagonistas e contextos de análise são já o empreendimento antropológico a acontecer:

Whether our concern is to inhabit this world or to study it – and at root these are the same, since all inhabitants are students and all students inhabitants – our task is not to take stock of its contents but to follow what is going on, tracing the multiple trails of becoming, wherever they lead. To trace these paths is to bring anthropology back to life. (Ingold, 2011: 14)

Encerrar o terreno torna-se difícil e, por vezes, mesmo inviável. Em parte é esta a razão por que a presença no terreno e a observação se prolongaram extensamente e acompanharam, não apenas a escrita, mas o processo cognitivo de análise dos dados recolhidos. Assim, a extensão temporal (os dados que utilizaremos foram recolhidos num longo período que vai do final de 2007 até final de 2015), a diversidade dos projectos que aqui apresento, as especificidades no tipo de envolvimento, na sua natureza e intensidade, os momentos de pausa no trabalho, permitiram viver a

experiência num estado permanente de abertura perceptiva, como se o terreno não se fechasse nunca e participasse do resto da vida.⁴ Uma inquietação sensitiva que é já, ela mesma, e segundo Ingold, antropológica. O terreno é, neste sentido, uma *atitude*. Uma atitude de predisposição para o encontro.

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum.⁵

Por último, considero o terreno como um encontro na medida em que agimos antropológicamente face a uma experiência do etnográfico em que não somos os únicos, nem sequer os principais, actores. Como veremos, partilhamos – neste caso com artistas e pessoas (in)comuns – a reflexão sobre as “peças acabadas” que são “os relatos que a etnografia produz sobre a vida de outros” – a definição que dá Ingold (2011: 242) para etnografia. Neste sentido, a perspectiva etnográfica expande-se e deixa de ser propriedade exclusiva do fazer antropológico. Cada um dos projectos que sustentam esta investigação aconteceu como um encontro emergente que se tornou um acontecimento, e gostaríamos, por isso, de manter presente a ideia de que o investigador que escreve é também um corpo que ocupa a cena e age antropológicamente.

⁴ Importa começar por esclarecer que, mais do que apenas cursar um programa de doutoramento fixo, este trabalho acompanhou um período da minha vida em que, por razões profissionais e institucionais, me aproximei do ensino do teatro e das suas práticas. Durante a maior parte do tempo em que fui desenvolvendo a investigação esta foi conciliada com o meu trabalho profissional como docente de uma escola de artes. Ao longo desse período desempenhei cargos com alguma responsabilidade, montei, com uma equipa de colegas, um projecto de centro de estudos e um mestrado na área performativa, tendo acompanhado a sua primeira edição. Tive, felizmente, oportunidade de gozar, de forma intercalada, de períodos de dispensa e dedicação total ao projecto, sobretudo entre Março de 2013 e 2015, quando me tornei bolseira da FCT.

⁵ Este texto foi apresentado por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro em 2012, na performance-conferência *Secalharidade*, apresentada na Culturgest. Em conjunto, a antropóloga e o coreógrafo criaram o Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica que acolhe o seu Projecto AND.Lab. Para mais informações, ver <<http://and-lab.org>>.

Ocupar o limiar

Reflectindo sobre os pontos de contacto entre o pensamento antropológico e o pensamento teatral, Richard Schechner (1985) realça o *poder transformativo da performance*⁶, seja essa transformação do performer permanente, como é o caso dos ritos de passagem, seja temporária, como é o caso do “teatro estético” [*aesthetic theatre*] (Schechner 1985: 4). Trata-se, diz-nos o autor, de transformações ontológicas [*transformations of being*] que se materializam no palco de formas diversificadas, anacrónicas, estranhas, incongruentes e que, por isso, reflectem as qualidades e a natureza *liminal* do acto performativo (1985: 4): “in all kinds of performances a certain definite threshold is crossed. And if it isn’t, the performance fails” (1985: 10). Se recorrermos a Victor Turner podemos designar o performer como parte dos *threshold people* (Turner [1969] 2004: 89), ou seja, dos que se encontram numa condição da *liminaridade*, num *limiar in-between*, entre estados ontológicos, entre espaços físicos e simbólicos:

The attributes of liminality or of liminal personae (“threshold people”) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here or there; they are betwixt and between the positions [...].” (Turner [1969] 2004: 89)

Para Turner, o teatro é um dos muitos herdeiros do sistema multifacetado de práticas performativas produtoras de liminaridade. A liminaridade é considerada um caos frutífero, um “nada” que é fértil, um repositório de possibilidades, não uma junção aleatória de elementos, mas antes um movimento que busca formas e estruturas que dêem corpo a uma possibilidade de existência pós-liminal (Turner 1990: 12, Turner

⁶ O substantivo *performance* e o adjetivo *performative* são aqui utilizados seguindo a tradição anglo-saxónica dos Performance Studies. Os usos múltiplos e a instabilidade semântica que caracterizam estas expressões fazem parte de uma discussão permanente sobre os seus significados concretos (Carlson [1996] 2004; Allain & Harvie 2006, entre outros). Aqui importa-nos sobretudo o acto de apresentar algo a uma audiência de uma forma que se distingue da representação teatral ou da encenação convencionalmente associadas ao naturalismo, dando assim origem a uma “estética do performativo” (Fischer-Lichte 2008). Patrice Pavis ([2007] 2013) considera que existe uma frutífera incompatibilidade conceptual Anglo-Francesa que impede uma tradução entre as expressões *performance* e *mise-en-scène*, levando-o a propor uma possível expressão híbrida: “performise” ou “mise en perf”. Para um desenvolvimento desta discussão ver Pavis [2007] 2013. Considero particularmente interessante esta definição de Carlson: “[performance] It is a specific event with its liminoid nature foregrounded, almost invariably clearly separated from the rest of life, presented by performers and attended by audiences, both of whom regard the experience as made up of material to be interpreted, to be reflected upon, to be engaged in—emotionally, mentally, and perhaps even physically. This particular sense of occasion and focus, as well as the overarching social envelope, combine with the physicality of theatrical performance to make it one of the most powerful and efficacious procedures that human society has developed for the endlessly fascinating processes of cultural and personal self-reflexion and experimentation.” (Carlson [1996] 2004: 216).

1982). Esse movimento, que transforma o teatro num *site of passage* (Hastrup 1998), é caracterizado como um fluxo contínuo entre dois modos de actuar – o da *vida real* e o do *palco*. Como veremos, os casos etnográficos que aqui se apresentam procuram, de diferentes formas, potenciar essas características próprias da criação performativa como modos de ler e digerir os significados do mundo, as suas possibilidades, os seus perigos e vontades de mudança. Para tal, chamam à cena intérpretes não profissionais que acentuam essa condição de liminaridade, na medida em que agudizam o carácter transitório – *betwixt and between* – que caracteriza o espaço performativo em geral, e a cena teatral em particular. Estes intérpretes, a que chamei *actores-nãoactores*, permitem estabelecer um tipo particular de relação entre o mundo do quotidiano e a arte, surgindo como mediadores encarregues de resgatar, no limite do (im)possível, o real para a encenação, tornando-a mais transformadora porque destabilizadora das convenções que definem as fronteiras do que é ou não *teatral*, ou seja, do que é ou não *ficção*. Estes *actores-nãoactores* são por natureza *threshold people* (Turner [1969] 2007: 89) pois a sua performance situa-se sobre o limiar entre a verdade e a mentira; entre a realidade e a ficção. Se recorrentemente lhes é pedido para não tentarem fazer teatro, por outro lado, são-lhe ensinadas técnicas básicas que permitem dar legitimidade e consistência à autenticidade de um estado ontológico *de verdade*.⁷

O papel desempenhado por estes *actores-nãoactores* não é apenas aquele que levam para a cena, mas também o de materializarem um canal de ligação ao mundo, acelerando o fluxo de significados entre o palco e a vida, transformando assim o teatro e as suas técnicas em acção política e social, como defende Schechner ([1988] 2003: 215). Em vários momentos do seu trabalho, Turner argumenta que o teatro é um espaço liminal por excelência, uma versão que as sociedades “industriais pré-electrónicas” (Turner 1990: 8) encontraram para restaurar as crises criadas pelos “dramas sociais”. Nesse sentido, a performance teatral pode ser vista como um laboratório controlado e uma actividade particularmente eficaz de observação do imparável e fascinante processo de auto-reflexão cultural, pessoal e de experimentação constante, em que as sociedades humanas se envolvem. É esta capacidade da actividade liminar de criar um espaço de resistência cultural e social através da exploração de possibilidades alternativas que vemos acontecer de forma simultaneamente mais

⁷ “Não é teatro, é de verdade”, repete várias vezes Mónica Calle para dois intérpretes de *A Missão*, no filme *Quem És Tu?* que discuto no encerramento desta tese.

complexa e crua nos projectos teatrais que procuram criar renovações performativas do teatro convencional usando os intérpretes não profissionais e deixando o real irromper na cena.

As peças de teatro com *actores-nãoactores* são assim espaços poderosos de significação social e de produção de elementos socialmente instrumentais criados a partir de um campo específico, que se caracteriza por aquilo a que se tem chamado *dramaturgias do real* (Martin 2010). Este campo de produção partilha a atracção sobre as capacidades técnicas e poéticas da introdução do real – em bruto, qual documento etnográfico – em cena. Fá-lo através de um conjunto de práticas recorrentes: i) a emergência da presença corpórea do actor na sua concretude física e biográfica, do qual o actor-nãoactor é a expressão última; ii) a concretização cénica da encenação com recurso a diversos materiais – que desencadeiam ou suportam acções – cujo objectivo é trazer à cena o real (em) bruto: sejam excertos documentais em vários suportes (das fotografias e documentos de arquivo às imagens captadas em tempo real, por exemplo), sejam artefactos autênticos (adereços retirados do quotidiano mais banal ou dramaticamente insólito), entre outros recursos; iii) a construção do acontecimento teatral como um evento constituído e determinado pela co-presença consciente e activa das duas esferas de sujeitos envolvidos – intérpretes e público. Uma vez em movimento, estes eixos desencadeiam um mecanismo que reforça o elemento primordial e mais básico da experiência do real em teatro – o encontro propriamente dito entre todos os participantes. A atracção assenta em duas ideias estruturantes: 1) que o *actor-nãoactor* tem qualidades técnicas de presença e representação que nenhum actor profissional consegue reproduzir; 2) que essas qualidades permitem construir uma linguagem artística de ruptura e inovadora, que rejeita um certo teatro da ficção e do artifício. Como procurarei demonstrar, este campo de produção, que partilha este conjunto de crenças estruturais, produz resultados cénicos muito diferentes na sua aparência meramente figurativa, mas que ao mesmo tempo partilham a mesma relação de fascínio com o autêntico, o bruto, o popular ou o marginal, fazendo-os coexistir no mesmo plano com o artista inovador em busca da ruptura com a convenção. Se é certo que estas estratégias não são novas, não deixa de ser significativo o facto de a busca de uma hibridéz contrastante – que mistura o urbano com o rural ou a reflexividade artística

com a simplicidade da espontaneidade – ser ainda um recurso poderoso e recorrente em algumas produções de expressividade contemporânea.

O trabalho com os chamados não-atores, embora não sendo novo, tornou-se uma recorrência significativa no campo das artes performativas ocidentais na última década e meia. Aquilo a que chamamos atracção dramaturgica pelo real tem sido descrito de várias formas e sob diferentes perspectivas: recorrendo a ideias de um teatro do mundo ou do real (Saison 1998: 15), de “dramaturgias do real” (Martin 2010); ou de uma “propedêutica da realidade” (Dort 1971). Mas há uma dimensão desta descrição do real em cena que emana do etnográfico e não do campo específico da teoria teatral, da história do teatro ou dos próprios estudos performativos. Há aspectos desse tipo de observação que acrescentam dimensões menos óbvias a estas teorias centradas, em grande parte, nos espectáculos em si, na experiência do espectador, no discurso do encenador.

Apesar de ser geralmente pedido aos intérpretes não-atores que se representem a si próprios, a legitimidade da sua participação não se esgota na materialização e no rasgo de realidade que a representação da sua biografia traz para o espaço cénico. É a qualidade propriamente performativa da sua presença que permite convocar um certo efeito de representação do real, como espaço de autenticidade, que se materializa nos corpos e nas vidas (dramas?) por eles vividas, sem a mediação da personagem dramática. Estas estratégias ultrapassam assim o espaço ocupado pelas plataformas mais *mainstream* de encenação do real acima referidas, para se centrarem na definição de espaços que entrem em ruptura com uma ideia convencionada de teatro, ao utilizarem uma linguagem pessoal cuja originalidade depende, em certa medida, da própria natureza autobiográfica dos conteúdos dramaturgicos, onde se inserem, ou mesmo impõem, as agendas políticas e sociais do artista. Neste sentido, os elementos de um real documental são como que ferramentas que servem as estratégias que pretendem explorar os limites do próprio trabalho do actor, no sentido de contrariar e destabilizar as normas e heranças que se crêem convencionadas.

É este processo complexo e ambíguo de procura de qualidades performativas de ruptura na exibição da autenticidade de “pessoas reais” – focada tendencialmente em indivíduos escolhidos a partir da sua condição de liminaridade (presidiários(as); prostitutas(as); crianças; idosos; minorias étnicas; etc.) – que torna este território de

produção artística tão fértil para a reflexão antropológica. A liminaridade que aqui encontramos é clara na sua literalidade. Estamos a falar de dramaturgias⁸ que procuram trabalhar num território de passagem, criando um local alternativo ao que se convencionou ser a norma socialmente dominante, explorando identidades vistas como ambíguas e, muitas vezes, interculturais (não apenas no sentido étnico). Mas o sentido mais tardio que deu Turner ao conceito de liminaridade (1990) é também aqui pertinente. Para estes encenadores, o espaço marginal em que a condição de vida destas pessoas as coloca – face ao epicentro ocupado por si mesmos, pelas suas obras e pelas instituições que as legitimam – surge como uma promessa, como um campo de possibilidades poéticas, estéticas e políticas.

Para os criadores as vidas destes intérpretes não-profissionais são lugares de desejo e fantasia, de concretização do inacessível e portas de acesso ao desconhecido. Os criadores procedem a uma recolha (poderíamos apelidá-la de etnográfica?) destes pedaços exemplares da realidade e colocam-nos no espaço cénico, na esperança de que o sistema simbólico “arranque”, pois, tal como defende Turner, a liminaridade é um espaço social que representa, não apenas um limiar, mas tem ainda a capacidade de accionar, de produzir drama/acção. Até certo ponto, o fascínio de alguns destes encenadores pela qualidade performativa dos processos rituais prende-se com esta procura do poder transformativo da performance (Fischer-Lichte 2008; 2009), não apenas sobre o público, mas sobre o próprio intérprete, o criador e o campo social, artístico no caso, em que a encenação se realiza e inscreve.

⁸ Utilizo a expressão dramaturgia e o adjectivo dramaturgico no sentido pós-brechtiano que inclui simultaneamente a estrutura ideológica e formal da peça. Ou seja, as práticas conjuntas que estão na base da encenação de um texto e da criação de um determinado efeito no espectador e que incluem quer o texto de origem quer as técnicas da sua encenação e performance. Seguindo Pavis: “Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipa de realização, desde o encenador até ao ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cénico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espectáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço cénico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cénico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. [...] A significação no teatro é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cênicos, formas e estruturas. [...] Para quem tem uma imagem mais global e unificada do mundo, a reprodução da realidade pelo teatro continua a ser necessariamente fragmentária. Não se procura mais, então, elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, frequentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias. Não se fundamenta mais o espectáculo apenas na identificação ou no distanciamento; alguns espectáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia utilizada, delegando a cada ator o poder de organizar seu texto de acordo com a sua própria visão da realidade. Portanto, a noção de opções dramaturgicas está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma dramaturgia considerada como conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos”. (2005 [1996]: 113-115).

O processo de passagem de um limiar, embora seja dirigido e controlado pelos encenadores é também um caminho percorrido por estes *actores-nãoactores*, já que, ao integrarem a cena, passam a ter acesso a um lugar que, até ali, se lhes encontrava vedado. Se para o encenador o espaço criado é habitado pela alteridade, para o intérprete este é o espaço da “normalidade convencionada” à qual o acesso lhe é geralmente negado, seja o palco onde a encenação acontece, sejam todas as outras plataformas a que esta condição de intérprete legítimo de uma obra de arte permite aceder: os lugares normalmente inalcançáveis das galas de prémios, das páginas dos jornais, dos programas de televisão de horário nobre, ou até os lugares proibidos da biografia pessoal (o café nobre da cidade vedado aos “marginais” ou as luzes da ribalta ansiadas numa infância de sonhos reprimidos a favor dos “bons costumes”). E é na percepção destas posições antagónicas, nas questões éticas implicadas, no tipo de representação cultural e exercício de poderes implícitos que o olhar antropológico se torna pertinente.

Da organização do texto e dos usos da imagem

O corpo central da tese está organizado em três partes: *Etnografias do actor-nãoactor*; *O poder dramaturgico do real*; *Na cena e fora dela*. A primeira parte é formada por cinco capítulos que descrevem e contextualizam autonomamente cada um dos projectos acompanhados de forma intensiva, expondo e enquadrando o material etnográfico que se encontra em análise. A segunda parte dedica-se a uma discussão teórica sobre as genealogias possíveis do tipo de real que se busca no teatro europeu contemporâneo e como este se liga a uma procura de autenticidade como instrumento de ruptura com as convenções impostas pela presença da verosimilhança em cena. A um capítulo mais reflexivo – *O real que (ir)rompe* – segue-se um mais claramente genealógico, *Novas e velhas epifanias*. Na terceira parte voltamos à etnografia, que será agora implicitamente enquadrada pela discussão teórica que a precede. O capítulo intitulado *Políticas de verdade*, é resultado da observação dos ensaios e dos processos dramaturgicos, quer do ponto de vista do encenador, quer do intérprete, procurando identificar as práticas de emergência do real presentes nos projectos que são a nossa matéria etnográfica. Este capítulo aborda três dimensões fundamentais. Uma primeira diz respeito à forma como a fragilidade inerente ao trabalho dos *actores-nãoactores* transforma a ausência de técnica convencional em autenticidade valorizada. Uma

segunda dimensão centra-se na forma como o real irrompe através das acções dos intérpretes que, muitas vezes, utilizam objectos, materiais e substâncias da vida quotidiana. Uma terceira prende-se com o papel que a dimensão biográfica do performer desempenha na emergência do real e na legitimação das outras duas dimensões. A tese conclui com um último capítulo intitulado *A subida ao palco*, que assume o formato de um *ensaio visual*, discutindo três curtos vídeos que se passam nesse espaço hiper-liminar do camarim ou do palco durante o ensaio, mostrando a subtilidade desta natureza *betwixt and between* do trabalho do *actor-nãoactor*.

A imagem tem um lugar particular nesta pesquisa. De certa forma, o que procurei com a prática do filmar e fotografar foi traçar o meu próprio mapa moral (Conquergood 1985) de “posturas performativas” que ajudasse a criar uma *empathic performance* como forma de intensificar a dimensão participativa do trabalho de campo e corrigir os vários atalhos e compromissos que temos de fazer com a escrita (Conquergood 1985: 2). O que procurei com os usos intensivos da imagem foi, não apenas, tentar tornar mais visível a natureza essencialmente corpórea do próprio acto performativo, mas também colocar o meu corpo em acção, indo ao encontro, da forma que me pareceu mais pertinente, daquilo que na observação participante “privileges the body as a site of knowing”, assumindo, com Conquergood, que a etnografia é uma “embodied practice” onde o “embodied researcher is the instrument” (Conquergood, 1991: 180). A câmara e o seu registo foram igualmente uma forma de tentar captar a dimensão fluida e transiente da própria natureza liminal do palco: “The constitutive liminality of performance studies lies in its capacity to bridge segregated and differently valued knowledges, drawing together legitimated as well as subjugated modes of inquiry” (Conquergood 2002: 151).

Neste sentido, existem quatro tipos de registos e documentação visual: em primeiro lugar, as fotografias, que pretendem ser exemplificativas de dimensões estritamente performativas, úteis para entender os argumentos defendidos. Encontram-se agrupadas no final de cada capítulo. Um segundo tipo de registo diz respeito aos excertos dos espectáculos mencionados no corpo do texto, consultáveis *online* ou a partir do DVD que integra a parte I da tese. No caso dos projectos *A Missão* e *Agamémnon*, trata-se de *clips* realizados pela própria equipa de produção dos espectáculos; nos casos de *Mena*, *Em Brasa*, *A Cotovia* e os *Henriques*, a montagem dos excertos é da minha responsabilidade e feita a partir, quer de filmagens originais

minhas, quer de imagens recolhidas pela produção. Um terceiro tipo de registo são os filmes dos espectáculos na íntegra, que remeti para a categoria de anexos. Também neste caso algumas das imagens são da minha autoria, outras da produção dos espectáculos. Trata-se de documentos de consulta e de registo, por considerar que os espectáculos vivem da sua dimensão presencial e corpórea e que, não podendo apresentar cada uma das peças ao vivo ao leitor, resta a visualidade videográfica do tempo e do espaço da cena. Por último, apresento um outro tipo de registo visual composto por curtos *clips* filmados e montados por mim (com excepção do caso de *A Missão*, cujas imagens são da autoria da cineasta Patrícia Saramago, que acompanhava os ensaios). São na sua maioria planos de sequência, com uma montagem mínima, e integram o corpo do texto da parte III da tese. Nestes casos, o vídeo não tem apenas a qualidade de uma anotação, mas também se assume como um ponto de vista, alargando as possibilidades de conjugação entre o observar e o descrever. Trata-se de um modo específico de relação com a acção performativa e os seus intérpretes que, em vários momentos, têm óbvia consciência da presença da câmara, com a qual estabelecem uma relação reflexiva.

Foi a dimensão corpórea da própria imagem – David MacDugall fala-nos precisamente dos “aspectos corporais das imagens” (MacDugall 2009: 61) – que procurei resgatar para dar conta deste lugar de sensibilidade liminar tão subtil que é o acontecimento performativo, sobretudo nas formas de ensaio e/ou de preparação para o espectáculo. A sua proposta é a de atribuir propriedades de profunda autonomia às imagens, enquanto técnica de captação, mas também como modo de relacionamento com o mundo: “Ver não apenas nos torna vivos para a aparência das coisas, mas também para o ser em si” (MacDugall 2009: 61). Nesta tese as imagens são, poderíamos dizer, organicamente complementares, procurando *materializar* a qualidade etnográfica específica da natureza do material que aqui se apresenta.

Parte I

Etnografias do actor-nãoactor

1. *Mena*

Voltamos ao espectáculo na sua plena dimensão cénica: a *black box* com as lâmpadas a pender do tecto. As poltronas onde Mena se senta, iluminadas por projectores de recorte. E o público nas suas cadeirinhas em torno de uma mesa de bar, com velas acesas.

Começa a música.

Mena entra e com ela a força de estarmos perante uma “prostituta real”.

Sorri-nos.

Mantém-se ao fundo de cena e puxa o cabelo para trás com um elástico.

O seu figurino, de *top* preto e camisola de braços despidos, com riscas cinzentas e prateadas, é completado por um par de botas altas, altíssimas, justas, deixadas à vista pela mini-saia. É um figurino simultaneamente casual e sensual. Nada de rendas, plumas ou lantejoulas.

Balança o corpo enquanto se penteia. Sempre os mesmos gestos... e para quem já assistiu ao espectáculo é bem visível que existe uma marcação fixada pela dramaturgia.

A forma como pega na maquilhagem e pinta toscamente os olhos, primeiro, os lábios, depois, confere com uma repetição típica de marcação.

Continua a lançar-nos sorrisos esporádicos enquanto continua a balançar ao som da música.

No chão há uns papéis rasgados, tal como no primeiro espectáculo, mas a marcação de Mena a rasgá-los desapareceu.

Muito mais segura, a actriz Mena parece estar de volta. É utilizado, pela primeira vez, um microfone de palco que lhe amplia a voz.

Consegue conduzir o público das suas viagens entre um humor cru e o terror das brutalidades que sofreu.

Simpatizamos com ela. Ela torna-se nossa cúmplice, ou nós dela. É como se estivéssemos a ouvir uma amiga.

Por vezes Mena parece chorar.

Do diário de campo descrevendo os espectáculos de 17 e 18 de Outubro de 2007 no âmbito da Exposição de Finalistas ESAD.CR – Teatro da Rainha, Caldas da Rainha

Mena já tem dentes. Mónica não vem. Zeza desgostosa com as dificuldades em avançar com o projecto. Cansada de andar com as tralhas de um lado para o outro.

O espaço que acolhe o espectáculo não tem as condições necessárias, mas o responsável insiste que este é um óptimo espectáculo (sem o ter visto) que queria muito programar.

Mena tem saudades de estar em cena.

Vem serena, bem disposta, com os seus dentes novos, pagos pela mãe, com quem não falava há anos.

Zeza: “Mena, já sabes, a história é tua, só tens de a contar.”

Mena bate texto e Zeza vai-lhe fazendo perguntas provocadoras da intencionalidade: “Quanto mais ganhavas, mais consumias, não é?”; “Isto porque estava um temporal e não dava para ir trabalhar...” Muletas para ajudar ao fluir do texto, a sua interiorização, a conquista de sentido.

A meio do ensaio Mena diz que tem saudades de fazer outra maluqueira dessas, para aliviar o espírito – o Sernal: “Fico bem disposta.” Fica muito tempo a falar sobre o consumo de drogas.

Zeza: “Vamos voltar à nossa historiazinha.”

Ficam as duas a segredar num *tête-à-tête*.

Zeza: “pois foi, pois foi...”

Depois do sucesso da Bomba Suicida – muito devido a um público habituado à cena alternativa, capaz de criar empatia e identificar dimensões artísticas pertinentes para a sua reflexão –, o espectáculo no espaço Kabuki é uma desilusão. Praticamente não há assistência e ficamos todos com a sensação de que o seu responsável esperava outra coisa. No segundo dia um grupo de estudantes do secundário assiste ao espectáculo a propósito de um trabalho que estão a desenvolver. Há então lugar para uma conversa final, com perguntas e partilhas. Como a Mena gosta.

Do diário de campo descrevendo os espectáculos e os ensaios de 25 e 27 de Janeiro de 2008, 21h30, Kabuki – Centro d'Arte, Lisboa.

Fevereiro e Março são meses de tentativas frustradas para entrevistar Mena. Já depois do espectáculo no Kabuki se adivinhava o desalento de Zeza por se sentir sozinha a “puxar” o projecto. O núcleo de produção estava desmembrado e a relação íntima que unia dois dos membros da equipa a ficar fragilizada. Mas Mena está visivelmente disponível para continuar. Agora com os seus dentes novos, a frequentar a escola nocturna e com vontade de arranjar emprego.

Eu começo o trabalho de campo intensivo no Teatro o Bando. Continuo com alguma dificuldade em entrevistar Mena. Zeza está no norte do país com a família, Edu partiu para Coimbra e Mónica para a Figueira da Foz.

Aproveito uma vinda de Zeza a Lisboa para participar num espectáculo para retomar os contactos. Passou pela Caldas e esteve com Mena. Fizeram o seu ponto de situação e por isso peço-lhe para me ajudar a marcar um encontro.

A 14 de Maio entrevisto finalmente Mena. E a Mena que encontro está de novo a trabalhar intensamente (recebeu várias chamadas de clientes durante a entrevista e foi atender um deles antes de começarmos). Uma Mena que realça os aspectos meramente técnicos da experiência. Algo descrente das dimensões valorativas que o projecto lhe trouxe: maior respeito por si mesma; maior respeito junto dos outros. Já não acredita que conseguirá trabalho. Desistiu da escola por este ano.

Afirma que o que a moveu foi a mensagem que tinha para passar aos outros.

Do diário de campo Maio de 2007

Iniciamos estas etnografias do actor-nãoactor com *Mena*,⁹ não apenas por razões cronológicas – pois foi ao assistir a um destes espectáculos que esta investigação surgiu –, mas também, e sobretudo, pela imediatez – e quase candura – com que concentra um conjunto de características recorrentes nos projectos acompanhados e que geralmente se encontram mais disseminadas ou matizadas. Isto não faz do projecto *Mena* um projecto mais central ou completo do que qualquer outro, até porque, dos

⁹ Encenação, dramaturgia e concepção plástica: Zeza Cortez | Interpretação e texto: Filomena Sousa | Direcção técnica: Mónica Louro | Produção: Eduardo Nogueira e Inês Sobral | Sonoplastia: Samuel Traquina | Luz e *design* gráfico: Ricardo Gomes | Acompanhamento artístico: Miguel Clara Vasconcelos. Antestreia a 24 de Maio de 2007, Teatro da Rainha, Caldas da Rainha.

cinco que aqui apresentarei, este é aquele que considero mais vulnerável e sensível ao embate com a sua existência enquanto objecto público.

É justamente esta vulnerabilidade que procuro mostrar através da citação dos excertos do diário de campo acima transcritos, propositadamente contraditórios, a fim de reflectir as formas diferenciadas de materialização do projecto nos seus momentos de maior impacto e visibilidade. O espectáculo era “tão arriscado que, ter acontecido e ter existido é, por si só, extraordinário”, como nos disse, em entrevista, um dos elementos da equipa. Há instantes em que essa “extraordinariedade” se transforma em entusiasmo, outras em desilusão. Para quem está em cena e para quem é público. Mas começemos por expor alguns factos contextualizados por registos na primeira pessoa.

O encontro e a descoberta

Em Novembro de 2007 Miguel Clara Vasconcelos, realizador e encenador, era o responsável pelas disciplinas de Seminário do último ano do curso de Teatro da ESAD.CR. Um dos exercícios que lançou centrava-se na pesquisa documental aplicada ao trabalho de actor. O enunciado era simples: encontrar uma pessoa ou um local ao longo do percurso diário mais rotineiro entre a casa e a escola, observar e registar. A escolha dos alunos foi expedita – Zeza e Mónica decidiram de imediato que iriam incluir o cemitério no trajecto e procurar uma prostituta para entrevistar: “sempre foi uma coisa que nos intrigou... elas estarem ali diariamente... à luz do dia e... [*hesita*] estarem assim tão expostas àquilo. Por exemplo, eu moro em Barcelos e nunca vi uma prostituta! Em trabalho! E aqui isto é... banalíssimo. E depois ainda o local... em frente ao cemitério!” (Zeza Cortez)¹⁰

A atenção a uma qualidade dramaturgica do material que a “realidade” parecia oferecer – com uma personagem (a prostituta) e um cenário (a porta do cemitério) – ditou a escolha e abriu uma possibilidade que se foi estruturando na própria descida ao terreno:

E não encontrámos lá ninguém [no cemitério] e até a senhora do quiosque, a florista [quando] eu perguntei qual era a hora de mais... de mais afluência lá das...

– *Sim, das mulheres...*

Ela disse para não nos metermos com elas porque elas eram *muito perigosas* [*ênfase*]. Que eram mulheres muito perigosas, muito violentas... que nós podíamos ter problemas.

¹⁰ Entrevista com Zeza Cortez a 28 de Janeiro de 2008, ESAD.CR, Caldas da Rainha.

Ora como não encontrámos ninguém, seguimos o nosso percurso. Fui à Casa do Benfica para entrevistar a Teresa.¹¹ A Teresa também não estava, ainda não tinha chegado e eu fiquei de lá voltar às 8 da noite. Seguimos para a praça. Na praça entrevistámos outra pessoa. Depois em minha casa entrevistámos o nosso senhorio, que é outra personagem fantástica! E depois o trabalho acabava... porque eu nesse dia fazia anos – e acabava com entrevistas aos amigos da festa... lá em casa.

Entretanto, antes de jantar, resolvi voltar ao Benfica para entrevistar a Teresa. A Teresa recusou-se a dar qualquer entrevista, então perguntei-lhe a ela se ela não conhecia uma... uma prostituta que pudesse ligar-lhe ou telefonar-lhe ou... visto que a Teresa é de cá das Caldas... e ela disse: “Olha, espera aí que se a Mena estivesse ali, ela costuma estar ali, ela fala contigo!” E nesse exacto momento a Mena ia a passar, em frente ao Benfica!

E ficámos à conversa com ela uma hora e meia... e foi a primeira vez que ouvi os relatos da Mena. Eu nessa noite só pensava nas histórias da Mena... a da miúda... das toalhas quentes...! E na outra dos cigarros... essas histórias não me saíam da cabeça, como as histórias dos atentados aqui nas Caldas... a ela e às colegas. Da colega que... da prostituta que foi assassinada com um tiro... e... e apesar dos avisos todos que elas fizeram à polícia, eles não ligaram nenhuma...

[...]

Mas aquela história de Espanha, de ter chegado a Espanha raptada pareceu logo o ponto onde íamos pegar. [...] Fomos para casa... e entretanto em casa até estivemos a ver [as imagens] outra vez...

Fiquei logo com o n.º de telefone dela no primeiro dia e depois no dia seguinte mostrámos logo o trabalho ao [Miguel] Clara [Vasconcelos] e ele disse que o material era muito bom, que a história era muito boa e era bom que pensássemos num trabalho de estágio nosso com essa mulher... [...].

Depois a dúvida foi se seria uma de nós, eu ou a Mónica, a ir para palco contar a história da Mena – que nessa altura ainda não estava escolhida – ou, se a Mena aceitasse, a própria Mena ir para palco contar a história.

Lembro-me que nesse dia tive de andar à procura da Mena por todos os cafés [*ênfase*]... por todo o lado... porque ela não me atendia o telefone e eu queria mesmo uma resposta para andar para a frente... e... encontrei-a, por caso a ir para casa, já ao fim da noite e... fomos até ao café e eu falei com ela e ela disse logo que aceitava! [...] Ela disse que não se importava, que era preferível estar connosco do que estar no cemitério. (Zeza Cortez)¹²

Eles disseram que estavam à procura... que queriam fazer um trabalho sobre a vida das pessoas que iam encontrando pelo caminho de casa para a escola e que tinham ouvido falar que paravam ali mulheres a trabalhar e que gostavam de saber mais. E eu não tive problemas nenhuns com isso. Estivemos cerca de duas horas na conversa nesse dia, lá na Casa do Benfica. E foi quando eu lhe contei pela primeira vez a minha história. E ela [Zeza Cortez] achou interessante, gravou e foi depois em Janeiro que me apresentou esse projecto. [...] Ela fez-me a proposta e eu aceitei logo.

[...]

¹¹ A antiga sede da Casa do Benfica das Caldas da Rainha ficava situada em frente ao Parque D. Carlos I, jardim romântico, anexo ao Hospital Termal Rainha D. Leonor, no centro da cidade. O edifício foi entretanto demolido para dar lugar à construção de um centro comercial e um hotel. Tinha um bar, sala de jogos e a habitual exposição de taças. Era um espaço de encontro privilegiado de alunos da escola de artes ESAD.CR.

¹² Entrevista com Zeza Cortez a 28 de Janeiro de 2008, ESAD.CR, Caldas da Rainha.

Acho que foi tudo uma pura casualidade. Lá está. Ela não andava propriamente à minha procura. Ela andava à procura de uma mulher que parasse ali ao pé do cemitério. Eu ia a passar na altura, a Teresa conhecia mais ou menos a minha história e foi a Teresa que falou com ela. Por acaso vieram à janela e eu ia a passar. Foi uma mera casualidade.

– *Mas depois transformar isto num espectáculo, foi mais um passo. Já não foi casualidade foi uma opção.* [Teresa Fradique]

Sim, foi uma opção, mas aí já não teve bem a ver comigo. Aí já teve a ver com a Zeza e a quem ela mostrou o projecto e que achou que tinha pernas para andar. E depois ela veio-me fazer a outra proposta [de ser Mena a subir ao palco] e eu, claro, não tinha nada a perder na primeira, muito menos tinha na segunda. Só tinha era a ganhar. (Mena Sousa)¹³

O que eu conheço factuamente é essa conversa inicial porque é a origem do projecto já filmado. Então vários grupos trouxeram materiais diferentes e a ideia era [trabalhar] como é que o audiovisual pode ser incorporado num processo criativo. Não tinha de ser obrigatoriamente um resultado final, mas sim um ponto de partida para algo. [...]

No relato que ela conta, a conversa adquire um tom muito intimista e percebe-se que a Mena imediatamente ganha confiança com a Zeza, há ali uma empatia... fora do normal. E isso para mim também faz parte de perceber [que] se isto acontece, é porque há qualquer coisa... um laço que se estabeleceu e que tem de ser tomado em consideração. E dessa confiança surge a Mena contar à Zeza que está numa situação de risco de vida. Mais real ou mais fantasiado. [...]

Chegados aqui, perguntei-lhes: “o que é que vos interessa neste trabalho?”, queria que fossem capazes de olhar para aquilo que tinham registado de dois pontos de vista: um que é o do lado exterior – o que é que é interessante ali em termos de objecto que poderá chegar a um público, seja ele qual for; e, por outro lado, algo que eles vão trabalhar a partir de um olhar de dentro “porque é que estão a fazer aquilo?” [...] quando se percebe que eles a querem ajudar, eu disse: “desde o vosso ponto de partida e o vosso ponto de partida é a formação no curso de teatro, como é que vocês querem chegar àquela pessoa com este registo e com as vossas ferramentas de trabalho?” E percebeu-se, em conjunto, que o elemento mais forte que eles podiam utilizar era a encenação, ou seja, a criação cénica de um projecto artístico, digamos, de teatro, mas que não fosse uma reprodução da vida dela com actores em palco, mas sim o dar visibilidade àquela pessoa. E a pergunta é: “E isso é possível? Pode-se fazer isso?” E aqui eu orientei bastante a partir da minha experiência. (Miguel Clara)¹⁴

Miguel Clara Vasconcelos tinha já trabalhado anteriormente em projectos de teatro com não-actores. Primeiro com o Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos dirigido por João Silva.¹⁵ Uma experiência de quatro anos com o trabalho

¹³ Entrevista com Filomena Sousa a 14 de Maio de 2008, ESAD.CR, Caldas da Rainha.

¹⁴ Entrevista com Miguel Clara Vasconcelos a 23 de Fevereiro de 2011, Lisboa.

¹⁵ Tendo-se candidatado a objector de consciência, Miguel Clara Vasconcelos apresenta como projecto de serviço cívico em substituição do serviço militar obrigatório o acompanhamento do Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos. A tradição da utilização intencional do drama teatral como forma de terapia (*dramatherapy*) consolidou-se ao longo de todo o século XX por razões que são particularmente interessantes para a própria antropologia: “The increasing awareness of, and contact between, other cultures and different models of health and ‘drama’ add to this ‘new attitude’. It is, therefore, also important to examine the way the potentials seen and used in theatre during this period are viewed by non-Western or non-European cultures” (Jones 1996: 44). O trabalho do Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos é exemplar neste âmbito, com actividades deste 1968 até à actualidade.

teatral a incidir sobre o sofrimento como material de reflexão e de projecção ficcional com vista à obtenção de retorno social. Esse retorno seria conseguido através da capacidade de expor a doença e a dor através da mediação da encenação. Mais tarde trabalhou com mulheres presidiárias com quem escreveu um argumento e a dramaturgia de um espectáculo encenado por Miguel Moreira. Com ambos os projectos percebeu o potencial artístico subversivo de trabalhar em e com determinados contextos hipermarginalizados.¹⁶ Foi a partir destas suas experiências – e de uma concepção específica do lugar da arte – que Miguel apresentou o teatro documental como uma linha de trabalho ao grupo de alunos que haviam “descoberto” Mena:

Estávamos lá em casa a ver novamente o filme e ele [Miguel Clara Vasconcelos] a questionar-nos: “O que é que vocês querem fazer com isto?” E nós decidimos logo que era uma peça. Eu disse logo “Eu quero uma peça de teatro”. [...] E ele: “E o que é que acham de pormos a Mena em palco?” E eu disse logo: “Eh pá! Isso é que era a nossa ideia, que ela fosse para palco! Isso é que era mesmo forte... **era uma verdade que não se pode alcançar em mais lado nenhum!** [breve pausa] Tão próximo da verdade era quase impossível! Mais próximo é quase impossível! Mas tínhamos medo... estávamos... tínhamos quase a certeza que ela não ia aceitar [com ênfase]! Não estávamos a pensar que ela aceitasse. [...] Eu lembro-me que ela andava com o telemóvel desligado e andou assim alguns dias. [...] [Tive de] andar a ligar frequentemente para ela ficar com a ideia na cabeça e ir pensando sobre o assunto e perceber que nós estávamos a entrar na vida dela e... foi aos poucos! Nós íamos telefonando, a perguntar como é que estava, a marcar encontros nos cafés, a ir conversando mais um bocadinho... e até que ela depois não atendia o telefone nem dizia nada... e eu lembro-me de telefonar ao Miguel e dizer: “Eh pá esquece! Porque ela desapareceu de cena, ela não me liga, ela não atende, não sei dela – foi quando eu andei à procura dela esse dia todo – e ele depois: “Pois... ela está com medo. Oh pá ó Zeza, esquece, pronto. Esquece! Era muito bom mas pronto...” E foi quando eu a encontro por acaso! (Zeza Cortez)¹⁷

Este projecto não responde a nenhum movimento político. Este projecto *Mena* não responde nem a uma campanha municipal de prevenção contra a prostituição e toxicod dependência nem a uma campanha de oposição para conquistar o poder local.

Ele é um projecto artístico, daí que a proposta artística global, espaço cénico, actuação da Filomena Sousa, narrativa e programação sejam fundamentais enquanto projecto artístico, não se está a fazer pedagogia, nem terapia social, nem terapia psicológica, está-se a apresentar um espectáculo que poderá ter essas componentes e se as tiver, tanto melhor.

Mas não se pede ao público que “desculpe” o espectáculo por ser uma coitadinha, não. Pede-se ao público que compre o bilhete, que vá ver. Agrada-nos quando o espectador sofre no sentido de sofrer como sofremos quando vemos um filme dramático, e rir [como] quando rimos numa comédia. Essa era a proposta desde o início e acho que foi

¹⁶ Miguel Clara Vasconcelos colaborou com o Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos entre 1994 e 1997. O trabalho na penitenciária do Estabelecimento Prisional de Tires estava integrado no Curso Profissional de Educação e decorreu em Agosto de 2000.

¹⁷ Entrevista com Zeza Cortez de 28 de Janeiro de 2008, ESAD.CR, Caldas da Rainha.

conseguida. Acho que devia ter havido mais espectáculos, mas é sempre assim. Um bom espectáculo morre sempre cedo de mais.

Todo o espectáculo era muito arriscado e tão arriscado que ter acontecido e ter existido é, por si só, extraordinário, e haver um registo audiovisual do espectáculo também. (Miguel Clara)¹⁸

Um exercício de teatro documental

O espectáculo, com a duração de cerca de uma hora e meia, relata a versão dramática da história de Mena, cuja narrativa é interpretada por ela mesma. O núcleo narrativo centra-se no rapto de que foi alvo para ser levada à força para Espanha e mantida sob cativeiro num bar de alterne. O espaço cénico convoca esse lugar, sem o reproduzir figurativamente: duas poltronas, uma mesa, lâmpadas domésticas que pendem do tecto, uma garrafa de cerveja, um cinzeiro, um isqueiro e um maço de cigarros. O público – na primeira versão do espectáculo – está também sentado em cadeiras à volta de uma mesa com uma vela acesa ao centro e que, no seu conjunto, são dispostas em meia lua. Em vários momentos houve lugar, depois do espectáculo, para uma conversa com o público que tomou geralmente um carácter reflexivo que abarcava desde aspectos particulares da vida de Mena, até à própria concepção do projecto enquanto objecto artístico [*imagens 1 e 2*].

| *ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral* |¹⁹

A autobiografia como elemento dramático primordial, representada não apenas através da palavra, mas também do corpo e das características da sua presença, enquanto um *corpo de evidência* [a *body of evidence*] (Martin 2010), por um lado, e a convocação de um efeito de “real” autenticado pelo que essa opção dramática implica, por outro, são aspectos estruturais deste projecto. Como veremos, estas duas dimensões surgirão noutros espectáculos acompanhados, mas é em *Mena* que vemos a natureza documental do material em cena tornar-se o principal suporte da dramaturgia, do palco, do intérprete e da própria razão de existência do espectáculo.

¹⁸ Entrevista com Miguel Clara Vasconcelos a 23 de Fevereiro de 2011, Lisboa.

¹⁹ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/106367781>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte 1. Neste excerto com duração de 3’34” (o espectáculo dura cerca de 1’30”) vemos a entrada de Mena em cena ao som de um tema latino, durante o qual se maquilha, seguida da cena em que descreve o bar da aldeia espanhola em que esteve reclusa e mais duas cenas de interacção com clientes. Para visionar o **espectáculo integral**, consultar o respectivo DVD no volume de Anexos.

Definido como um espectáculo de teatro documental, em *Mena* serão recriadas as imagens do percurso de Filomena Sousa, assumindo um claro cruzamento entre a história contada pela voz da própria e uma forma diferente de se fazer teatro – só assim é possível colocar o dedo na ferida, na profundidade do poço que é o mundo da prostituição.

Filomena, uma prostituta das Caldas da Rainha, coloca a sua vida em cima da mesa, tão próxima da verdade e da realidade quanto possível, é fiel a ela própria. Neste contexto, estamos frente a frente com a verdade. A verdade da situação, da personagem e da respectiva vivência. Verdade que respira, transpira, bebe, fuma, fala; a verdade que é a dela, a verdade da Mena. Ela, a vida dela, a história dela, a palavra dela, as respostas, olhos nos olhos, sem quarta parede.

Um testemunho na primeira pessoa de uma história clandestina, a realidade de uma classe, que se quer esquecida por uma sociedade atenta mas “de olhos bem fechados” que teima em não encarar de frente um problema com carácter de urgência social. (Da folha de sala do espectáculo)

Neste sentido, este espectáculo usa um modelo convencionado para legitimar o que é, antes de mais, o resultado da experiência de um encontro. Como Zeza me referiu em entrevista, a escolha da categoria “teatro documental” para descrever a natureza do trabalho surge a partir da orientação de Miguel Clara Vasconcelos e da sua própria intuição. Não houve um aprofundamento teórico ou histórico prévio, mas a constatação de que era possível estabelecer um paralelo entre a sua própria experiência, as possibilidades de instrumentos dramáticos que esta transportava e o que já vinha a ser feito por outros, nomeadamente através da técnica consagrada como *verbatim*:

The term *verbatim* refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualized to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. (Hammond e Steward 2008: 9)

Embora, segundo Martin (2009: 17), seja mais recorrente no teatro documental convencional a utilização da técnica *verbatim* para a construção de um texto dramático a ser interpretado por actores e não por aqueles que viveram os factos representados, esse não é o caso de *Mena* e de outros projectos que aqui são analisados. São diversos os contextos a determinar a subida ao palco de *pessoas reais* que se *interpretam a si mesmas* com base em textos compostos de factos tidos por verídicos, sendo a fronteira e natureza desta *interpretação de si* muito abrangente e múltipla (Mumford e Ulrike 2015; Bachmann 2015; Roselt 2015; Hay 2015). Este binómio circular em torno do qual o teatro documental acontece, colocar pessoas reais como actores ou actores como pessoas reais, e que é discutido, entre outros, por Carole-Anne Upton (2011), prende-se com uma procura concreta: “In seeking to establish

authenticity, certain documentary theatre forms cast ‘real people’, as opposed to actors, to perform or present their own stories” (2011: 209). Para Upton, um dos aspectos menos discutidos mas mais importantes desta estratégia prende-se com a forma como se relaciona a *social agency* do intérprete, o seu *background social*, e o conhecimento que dele tem a audiência e como isso determina a natureza da performance e a construção da sua “autenticidade”. Ambos esses aspectos são aqui essenciais, na medida em que o espectáculo *Mena* usa o registo autobiográfico numa aspiração a comunicar com o espectador e a agir sobre a própria realidade que retrata. O facto de surgir em torno de uma realidade que retrata situações de margem e transgressão não será por acaso, como afirma Heddon (2008):

The relationship between marginalised subjects and the appeal of autobiographical performance is not co-incidental. Autobiographical performances can capitalise on theatre’s unique temporality, its here and nowness, and on its ability to respond to and engage with the present, while always keeping an eye on the future. In particular, autobiographical performance can engage with the pressing matters of the present which relate to equality, to justice, to citizenship, to human rights. (Heddon 2008: 2)

A eficácia do registo autobiográfico na relação entre a cena e o espectador está longe de ser um exclusivo do teatro documental engajado e acompanha diferentes movimentos de criação de novas linguagens de ruptura teatral nesta viragem do século XX para o século XXI. Taylor (2013) chama a atenção justamente para o que parece ser o lugar ambíguo que o teatro documental ocupa no campo teatral contemporâneo. Por um lado, este assenta em determinados aspectos convencionados pelo seu legado, como sejam a denúncia de situações de injustiça, a intervenção pública a favor de causas políticas e humanitárias, o trabalho terapêutico ou comunitário, a representação da memória colectiva de experiências traumáticas ou de diáspora, por exemplo. Mas, por outro lado, ao fazê-lo, desenvolvem-se determinados processos dramatúrgicos de engajamento com o real em cena que são igualmente valorizados por um vasto conjunto de influentes criadores que se demarcam expressamente de uma via que respeite a veracidade factual documental do “real” que é, no seu caso, colocado antes ao serviço de uma ficção renovada e em ruptura com os cânones teatrais.

[...] the play text might be seen as something that has been both repudiated and recast in new ways in the last fifteen years. [...] This leaves a question as to where documentary theatre fits into this binary, since undoubtedly it has been a popular form in recent years. Its designations ‘verbatim’ and ‘documentary’ connect it to text-led theatre since it is based on recorded words and written documents but, in its aim to capture the experience, feelings and encounters of real people, it reflects a phenomenological focus on

immediacy and liveness, which echoes Lehmann's notion of the postdramatic. (Taylor 2013: 3)

Mena surge assim como uma referência importante no conjunto de projectos que aqui apresentamos, na medida em que permite ajudar a perceber o tipo de legado específico que o teatro documental tem no campo muito vasto das *dramaturgias do real* (Martin 2010). Para além disso, há efeitos concretos que são também úteis para a discussão destas etnografias do actor-nãoactor: uma atenção mediática de relevo; um espectáculo que está entre o encanto e a desilusão na forma como gere aquilo que podemos designar como uma *poética da falha* (Bailes 2011). Esta é a força deste empreendimento que começa como um exercício de escola e acaba como espectáculo profissional. Que começa nos encontros do acaso nas ruas das Caldas da Rainha e acaba em capas de jornais e no horário nobre da televisão:

“Prostituta conta a vida em palco”
(título principal, artigo de página inteira, *Correio da Manhã*, 5 de Junho de 2007, p. 42)

“Teatro – monólogo documental nas Caldas da Rainha”
(chamada em topo de página, *Correio da Manhã*, 5 de Junho de 2007, p. 42)

“A ideia do projecto é tirar Filomena Sousa da prostituição e transformá-la em actriz”
(subtítulo, *Correio da Manhã*, 5 de Junho de 2007, p. 42)

“É mais difícil do que estava à espera [...]. Sinto-me bem a representar.”
(chamada, *Correio da Manhã*, 5 de Junho de 2007, p. 42)

“Oito meses sequestrada em Espanha” (título principal, artigo de página inteira, *Correio da Manhã*, 5 de Junho de 2007, p. 42)

“PERFIL: Filomena Maria de Jesus Sobreiro Ramalho de Sousa nasceu nas Caldas da Rainha a 19 de Outubro de 1966. Casou aos 16 anos. Tem dois filhos, um rapaz de 23 e uma rapariga de 19. Fez o 6.º ano de escolaridade e a única ‘profissão’ que teve foi a prostituição, que pratica desde os 25 anos.”
(caixa de texto, *Correio da Manhã*, 5 de Junho de 2007, p. 42)

“Mena, oito meses sequestrada em Espanha”
(chamada de capa, *Público*, P2, 22 de Setembro de 2007)

“Teatro documental. Portuguesa, prostituta, 40 anos”
(título principal de artigo de duas páginas centrais, *Público*, P2, 22 de Setembro de 2007, p. 6)

“Com 7 anos assiste ao suicídio do pai. Aos 14 anos é enviada, por sua mãe, para a Casa Cristã Rainha Santa. Acaba o 6.º ano da Telescola”
(caixa de texto destacada, *Público*, P2, 22 de Setembro de 2007, p. 6)

“Oito meses em Espanha em discurso directo.”

(título de caixa de texto destacada, *Público*, P2, 22 de Setembro de 2007, p. 7)

“Uma prostituta em palco está a criar polémica nas Caldas da Rainha. A ideia é colocar a prostituta a contar a sua própria história e foi ideia de um grupo de estudantes que chama a esta iniciativa ‘Teatro Documental’.”

(*Telejornal*, RTP 1, apresentação da peça de reportagem “Mena: Prostituta em Palco”, 27 de Outubro de 2007)

“A vida sempre se encarrega de proporcionar surpresas e aqui está Mena, prostituta em palco entregue a si própria como tantas vezes. Abraçou o desafio de transformar a sua vida numa peça de teatro. Durante hora e meia um desfiar de histórias tristes: o consumo de drogas, as ressacas, as casas de prostituição, os clientes e, sobretudo, o rapto para Espanha por traficantes de mulheres.”

(Reportagem apresentada no *Telejornal*, RTP 1, com a duração da peça de 2’18”, 27 de Outubro de 2007. Uma versão mais longa foi apresentada no mesmo dia numa reportagem de *Portugal em Directo*, RTP 1)²⁰

“Ainda hoje em *As Tardes da Júlia*: chama-se Mena, tem 41 anos e é a actriz principal de uma peça de teatro sobre tráfico humano – até aqui nada de mais, não fosse o facto de ela ter vivido tudo aquilo que conta em cima do palco.”

(*As Tardes da Júlia*, 19 de Novembro de 2007)²¹

“Da vida para o palco”

(título principal, artigo de uma página, *Diário de Notícias*, Suplemento DN Gente, sábado, 21 de Novembro de 2007, p. 21)

“Uma mesa, um cigarro, uma cerveja, uma prostituta, uma vida”

(título principal, artigo de uma página, *Diário de Notícias*, Suplemento DN Gente, sábado, 21 de Novembro de 2007, p. 21)

“Da vida para o palco: uma mesa, um cigarro, uma cerveja, uma prostituta, uma vida Filomena de Sousa. Como se estivesse num bar de um bordel, uma prostituta de 41 anos conta em palco parte da sua vida demolidora de droga, violência e rapto. Um monólogo de hora e meia, encenado por um grupo de ex-alunos da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha que veio esta semana à capital”

(*Diário de Notícias*, Suplemento DN Gente, sábado, 21 de Novembro de 2007, p. 21)

Esta explosão mediática [*imagens 3, 4 e 5*] permite perceber o impacto que o espectáculo teve no espaço público, situando-se entre uma notícia, apelativa do ponto de vista mais *mainstream*, como relevam os discursos do *Telejornal* da RTP sobre a polémica que está a gerar localmente, e um discurso mais dramático, como o do *Diário*

²⁰ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/157725332>>. Em alternativa visionar do DVD do volume de Anexos – Anexo III.

²¹ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/106188883>>. Em alternativa visionar do DVD do volume de Anexos – Anexo III. Trata-se de um excerto da participação de Mena, Zeza Cortez e Eduardo no programa *As Tardes da Júlia*, um *talk-show* apresentado por Júlia Pinheiro na TVI entre 2007 e 2010. Segundo a entrada sobre o programa na Wikipedia, este “relatava diversas histórias e temas da sociedade portuguesa, como por exemplo crimes, mistérios, histórias de vida pessoal, temas da atualidade, entre outros” [em <https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Tardes_da_J%C3%BAlia>, último acesso a 17/09/2014].

de Notícias sobre “uma vida demolidora de droga, violência e rapto”. Em praticamente todos estes discursos temos a referência à coragem que implica não apenas a exposição da sua história e da sua vida, mas também de si mesma em palco. Uma “prostituta em palco entregue a si própria como tantas vezes”, como afirma a reportagem mais alargada da RTP. De certa forma, Mena é vista como uma porta-voz de si mesma, ao mesmo tempo que é uma porta-voz das margens da sociedade, criando inevitavelmente um reflexo incómodo que não pode passar despercebido.

Mais ainda, tal como defende Kirsten Pullen no seu *Actresses and Whores: On Stage and in Society* (2005), não apenas a dimensão performativa é fundamental na compreensão da visibilidade pública da figura da prostituta, como também, e por essa razão, a ideia que lhe está associada, enquanto corpo feminino exposto e em acção, que se encontra culturalmente ligado a uma ideia de estar em palco, em cena, a actuar, neste caso para o olhar masculino.

“The enduring tie between prostitution and performance, between actresses and whores, tells a great deal about Western cultural myths of woman and sexuality. [...] At particular historical moments, the body of the actress (assumed to be an object onto which male desires were projected) and the body of the prostitute (assumed to be an object on to which male desires were enacted) slipped discursively in to one: whore/actress.” (2005: 2)

A atracção pública que Mena exerce ao subir ao palco para contar a sua história está assim directamente associada à forma contraditória como o *mainstream* lida com as margens e com as formas de subversão que as habitam. Segundo Pullen (2005), as prostitutas são relegadas para as franjas da sociedade mas mantêm sobre si a suspeita de que podem “infectar” a classe média e a sua normatividade. É isso que causa a tal “polémica” referida pelo jornalista da RTP, sobretudo numa cidade pequena como as Caldas da Rainha. Mais ainda, a ambiguidade que o seu estatuto exerce, provocando ao mesmo tempo fascínio e rejeição, vê-a como livre dos constrangimentos morais, mas considera-a em simultâneo uma criminosa; é jovem e atraente mas ao mesmo tempo é vista como contaminada e viciada.

O ponto de vista do discurso mediático mais *mainstream*, aquele que surge nos tablóides mais genéricos e nos *talkshows*, é a exploração desta contradição entre *glamour* e decadência, tornando visível o proibido e realçando a sua atracção, que suporta e legitima o discurso mais profundo sobre a coragem de Mena e o seu drama. Contraditoriamente, é o seu interesse enquanto encarnação do proibido, até certo ponto

exótico, que permite convocar o debate sobre as questões mais profundas do sofrimento, da exploração dos trabalhadores do sexo, ou da dependência das drogas. As sessões fotográficas que são feitas, e mesmo o espaço de página que os retratos ocupam, são exemplo desse fascínio pela dimensão performativa da prostituta e da vontade de lhe dar visibilidade. Mas o objectivo da peça e de artigos como o de Adelino Gomes no P3 do *Público*, ou a longa reportagem de Ana Rodrigues para a RTP, procuram evitar essa dimensão voyeurística para passar a inscrever Mena, a sua história e a própria peça, numa discussão sobre direitos humanos, sobre as injustiças do mundo contemporâneo e sobre a responsabilidade da sociedade civil e a necessidade de esta ser implicada na resolução destas injustiças.

A inquietude ou mesmo instabilidade na vida deste projecto – entre o pleno entusiasmo e o desconforto da desilusão – são expressão da sua condição de marginalidade e risco. São o preço a pagar pela “verdade que não se pode alcançar em mais lado nenhum!”, pela proximidade “da verdade quase impossível!” e por isso mesmo perigosa e arriscada, que faz tremer: “Tremia e pensava: ela vai desaparecer. Vai-se lembrar, vai-lhe dar um *vaipe* e desata a correr daqui para fora. O que é que ela tem a perder? Não tem nada a perder. Só pensava nisto” (Zeza, recordando o seu estado de espírito no dia de estreia).

Tudo se resume à vida de Mena e a sua história parece existir para além da própria peça, sendo o acto de a levar a palco incluído na biografia mais do que o contrário. Isto levou a que parte da história deste espectáculo tenha acontecido à margem da própria cena. Houve jornalistas que escreveram, programadores que o compraram e instituições que o apoiaram (APAV, Amnistia Internacional) sem o terem visto. O sentido da biografia de Mena e a opção de a fazer interpretar-se a si própria são tão arriscados quanto óbvios. O método utilizado de realização de entrevistas seguidas de reescrita – sendo que Mena foi paga e foi também delineado um plano B para o caso da sua desistência – conduziu a um processo dramático em que a ficção ajuda a tornar o “real” mais credível e em que os regimes de verdade são pressionados pelo próprio contrato com o “documental”. E isto diz-nos algo sobre a natureza do fenómeno, sobre a qualidade legitimadora da exibição e da biografia e do seu poder quando associadas uma à outra.

Uma vez encontradas as bases do processo dramaturgico, seguiu-se a etapa de conseguir as condições para estrear o espectáculo. O local encontrado foi o palco da sociedade recreativa Os Pimpões,²² de longa tradição nas Caldas da Rainha, e a data agendada o dia 6 de Junho de 2007, próximo do final do ano lectivo. Mas, entretanto, surge a possibilidade de fazer uma antestreia no Festival de Teatro Mercúrio, organizado pela própria escola e que tinha a sua primeira edição nesse mesmo ano. A sessão a 22 de Maio esgota com 116 espectadores e é um sucesso. É também aqui que começa a história do movimento pendular entre fracasso e entusiasmo, por um lado, e da atenção mediática, por outro. A 5 de Junho sai a primeira reportagem com enfoque nacional – no *Correio da Manhã*, com o título “Monólogo documental nas Caldas da Rainha – Prostituta conta vida em palco” e o subtítulo “A ideia do projecto é tirar Filomena Sousa da prostituição e transformá-la em actriz”. A 6 de Junho, dá-se a estreia nos Pimpões e é uma desilusão. A pressão de um público constituído sobretudo por caldenses, de classe média e meia-idade, fazem crer à equipa e à própria Mena que se tratava, já não de um público de teatro, mas de uma espécie de controlo local sobre este acto emancipatório. A equipa garante-me que entre os espectadores se encontravam muitas mulheres de clientes e clientes eles mesmos. A partir daqui percebe-se que o “real” não é apenas a história e a personagem que se interpreta a ela mesma, mas a própria fragilidade da falta de rede. Vem o Verão e com ele a responsabilidade de um espectáculo comprado pelo circuito profissional alternativo – o Festival Escrita na Paisagem, em Évora. Antes ainda é apresentada uma versão a 20 de Setembro, na Tertúlia Livraria Martins Fontes, nas Caldas da Rainha. Dois eventos importantes acontecem nesta data – Mena desaparece e, dando razão aos anseios da equipa, entra num processo de “fuga”, e ao mesmo tempo tem início o interesse mediático pelo projecto que vinha já da reportagem da RTP, mas que agora ganha maior consistência. Ambos os fenómenos poderão estar relacionados entre si, mas é difícil de confirmar. É no dia da estreia no Festival Escrita na Paisagem, a 22 de Setembro, que sai a longa reportagem da autoria de Adelino Gomes que faz a capa do suplemento P2 do jornal *Público*.

A 17 e 18 de Outubro de 2007 o espectáculo regressa ao espaço do Teatro da Rainha nas Caldas da Rainha, o mesmo onde tinha acontecido a antestreia, no âmbito da exposição de finalistas da ESAD.CR. Volta a esgotar e a encantar. A 8 de Novembro é

²² Nesta época não existia ainda o actual equipamento municipal Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha e o palco desta sociedade recreativa era frequentemente usado para espectáculos teatrais.

apresentado no Estúdio Bomba Suicida,²³ inserido na programação do “Ciclo Depois da Tempestade” e é apresentado pela revista *online Le Cool* da seguinte forma:

Se há vidas que davam livros, a de Mena dava uma Enciclopédia daquelas pesaditas! A Mena é prostituta a valer e faz com que Winnie d’Os Dias Felizes, se queira enterrar toda de inveja. A Mena é tão actriz como nós e sobe ao palco durante uma hora e meia para monologar; para contar os seus dias felizes, os tristes e os outros! Mas não esperem um drama sentimental. A Mena diz tudo como tem de ser dito, e fuma e bebe e está à vontade. A vida é dela para a carregar mas nós podemos espreitar. Ela deixa. Há dias assim!²⁴

A 25 e 27 de Janeiro de 2008 o espectáculo é comprado pelo director do espaço Kabuki – Centro d’Arte Lisboa (descrito na citação do diário de campo na abertura desta secção). Voltamos ao efeito de desilusão. O espaço não tem condições profissionais e o público é escasso. Mena está entusiasmada, mas Zeza está cansada. Pela primeira vez, o meu carro é usado para transportar o material desde as Caldas da Rainha e verificamos que poltrona, luzes e figurinos cabem todos lá dentro.

Quando faço a entrevista a Mena, em Maio de 2008, encontro-a de novo a trabalhar como prostituta e com um discurso sobre a experiência que não esconde uma certa desilusão pelo sonho não cumprido de arranjar um emprego. Afinal essa era uma das principais razões de ter aguentado o esforço e a pressão do projecto, de ter, afinal, conseguido controlar a ansiedade e não abandonar o espectáculo a meio, como várias vezes lhe apeteceu fazer. Só em Agosto de 2014 volto a encontrar Mena, inesperadamente, na plataforma do metro do Campo Grande. Ao interpelá-la, “Mena? És tu?”, não me reconheceu imediatamente, mas assim que vou para explicar, sorri e lembra-se. Entramos juntas no metro e quando nos sentamos já me contou que trabalha no aeroporto numa empresa de limpezas onde está efectiva há quatro anos, que os filhos e netos se aproximaram muito. “Estou completamente diferente, às vezes só precisamos que alguém nos dê uma mão. Estou limpa há quatro anos.” Estamos as duas felizes. Digo: “Temos de conversar! Ainda estou a terminar aquele trabalho sobre a peça de teatro.” “Volto muitas vezes àquele trabalho, às vezes ponho o DVD e vejo um bocadinho”, diz-me. Dá-me o número de telemóvel, à pressa, que vai sair na estação seguinte. “Pode ser importante”, diz, “quem sabe, as pessoas ficarem a saber que afinal consegui”, “Parabéns Mena, parabéns!” Tem de sair, da porta diz-me: “Se falares com a

²³ Este espectáculo, inserido na programação do “Ciclo Depois da Tempestade”, organizado pela estrutura independente Bomba Suicida, em Lisboa, foi por todos os membros da equipa considerado aquele que correu melhor. O público foi altamente receptivo.

²⁴ In *Le Cool*, 8 de Novembro de 2007.

Zeza diz que me encontraste!”, “Sim, vou já hoje escrever-lhe no Facebook!”, “Também tenho Facebook, depois dou-te pelo telefone”, “Parabéns Mena, parabéns!” Nesta pesquisa, o encontro é um instrumento metodológico.



1. *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | 2007 | © Edgar Libório



2. *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | 2007 | © Edgar Libório

Teatro documental Portuguesa, prostituta, 40 anos

Monólogo de hora e meia. Sobre uma história de vida arrasadora. Dito pela própria, que não é atriz. E posto em cena por uma equipa de ex-alunos da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Mena, logo à noite, sozinha, no Convento do Carmo, em Évora. Por Adelino Gomes

Investigaram e dizem que não conhecem nada de verdade entre nós. "Só no estrangeiro." Zera Cortes chama-lhe "teatro documental". Uma mulher, sozinha em palco, conta uma história de vida, "suavemente contada". Pura, bela, composta-se como se fosse uma atriz. Que não é. Nem pretende ser.

A produção do espectáculo fala num projecto "entre o teatro e a vida". Mas as duas histórias que lhe estão por detrás - a da mulher que não é atriz mas uma pessoa real e a contar a sua história real, e a dos jovens elementos da equipa, que a colocam num palco verdadeiro - ultrapassam os limites habituais do teatro e aqui se dá em grau superlativo e a "experiência da vida". Como se o teatro fosse, por um momento, a vida real. E esta se suspende e se deixasse voar no espaço de que era, afinal e apenas, um palco para a representação de uma história com princípio e fim marcados pelas luzes do palco.

Tudo começou há um ano, na cadeira de Seminário, dada por um professor da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD-AR), Miguel Chris Vasconcelos. Chegou o momento

do estágio, três alunos partem para o terreno, em busca de alguma história, que possam trabalhar como objecto teatral.

Zera, de que agora mesmo ouvimos falar, 28 anos, Mónica Leuz, 28, e Eduardo Nogueira, 23, conhecem Filomena de Sousa e ficam fascinados com o desafio de episódio que recolheu da sua boca - cada um sempre por um lado que o anterior.

Fazem-lhe uma entrevista, a 24 de Novembro de 2006, como trabalho do primeiro período. E decidem avançar com um projecto mais ambicioso, para trabalho final. Chegou-se a pensar num documentário, o mais objectivo e transparente deste tipo de testemunho. Optam por montar, com ele, uma peça de teatro - o curso, afinal, que frequentam.

A ante-estrela contou-lhe-se a 24 de Maio, no Teatro da Rainha, durante o Festival Mercúrio. ("Com grande coisa. Demos entrevista à Gineira das Galdas, o Corvo da Moura e à Rainha do espectáculo, o Espírito também", conta Zera).

A 6 de Junho, a entrevista, na Sociedade de Integração e Recreio Os Plápidos, também nas Caldas.

Agora, Évora, integrado no Festival Rainha na Paisagem.

Droga, agressões, rapto

Se a história dos três antigos alunos que conquistam um lugar entre os protagonistas de teatro é profusamente conhecida ou a integraram a equipa da Associação Cultural Teatro NÚO se alguma coisa comum, a da mulher que não é atriz não podia deixar mais fundo nas entranhas da vida.

"Filomena, ou Mena, como gosta de ser tratada, nasceu nas Caldas da Rainha a 19 de Outubro de 1966" - conta a equipa de produção na Informação de imprensa, que transcrevem. "Com apenas 7 anos assiste ao suicídio de seu pai. Aos 14 anos é enviada, por sua mãe, para a Casa Cristã Rainha Santa, Quinta das Laranjeiras, em Quilbra, onde adoece. É internada no Hospital das Caldas da Rainha. Aqui permanece vários meses e acaba o 6º ano da Telescola.

Aos 15 anos conhece o homem que viria a ser o pai dos seus filhos e também aquele que lhe daria a conhecer a heresia. É mãe pela primeira vez no mesmo ano em que se casa, aos 16 anos. Com 20 anos fuma o primeiro charro na

Com 7 anos assiste ao suicídio do pai. Aos 14 anos é enviada, por sua mãe, para a Casa Cristã Rainha Santa. Acaba o 6º ano da Telescola

companhia do seu marido. Aos 25 começa a fumar heroína e é vítima de duas traus por parte do mesmo. Tenta suicidar-se aos 26 anos, em duas ocasiões. Aos 29 anos prostitui-se pela primeira vez. Recoebe dois mil encucos.

Aos 30 anos é raptada em Viseu e levada para Espanha. É explorada e agredida, mas alguns meses depois consegue fazer chegar uma denúncia à polícia, através de um cliente de nacionalidade espanhola. Vai testemunhar a tribunal em Aveiro e volta para as Caldas da Rainha.

Aos 32 anos faz um aborto. Recorre ao Programa de Ajuda ao Trabalhador, com 38 anos e depois de ter tentado, sem ajuda, voltar para a Irlanda ao longo de 13 anos de casamento. Hoje, com 40 anos. Continua a ir a entrevistas de emprego e a ser despojada de casa periodicamente."

Amnistia e APAV apolam

Hoje à noite, às 21h30, a encenadora Zera Cortes colocará Mena sozinha, num palco (o mesmo é dizer: num espaço ao nível dos espectadores, dispostos em mesa-lua montada no Convento do Carmo, em Évora. O núcleo central da história que leva para contar - suete num

guiso, mas admitindo pequenas variações - é, se se, não na experiência da prostituição e dos dramas que a envolvem, mas nos oito meses que permaneceu em Espanha como objecto de tráfico humano.

Uma hora e meia de monólogo. "Todas as vezes diferentes", conta Eduardo Nogueira, director de produção. Mas sempre, no essencial, o mesmo, subtilmente, "é o que eu digo, foi o que me aconteceu. A história, passei por ela."

Não. Mena não se sente atriz ("Se acham, está bem. Mas não é uma ambição"). Repete o vário vezes num breve contacto telefónico. E nem por um momento se sente rainha do mundo, naquele 90 minutos em que dezenas de pares de olhos - silêncios, atentos, concertos solidários - concentram nela a atenção que nunca antes recebeu da família, do pai dos dois filhos, dos clientes de ocasião, muito menos dos raptores.

Recebeu 500 euros mensais entre Fevereiro e Junho, o período do estágio, em que assumia também o compromisso de não se prostituir. Agora, 150 euros por espectáculo. O compromisso já não é válido. Deixou a PCRUJO que se sente

Oito meses em Espanha em discurso directo

(...) Estive quatro dias a resaca, não conseguia comer e nem podia vomitar sendo levada. Estava completamente bêbada de tanto whisky! Ao segundo dia tentei a minha primeira e única fuga. Saí pela janela, corri, corri, corri até que encontrei um cavalo. Sinto-me, embriagada, a conversar com o cavalo. Não sei o que conversei com o cavalo, estava cansada, a resaca e a fome estavam a apertar comigo talvez tivesse pensado que era uma pessoa. Não demorei muito a encontrar-me porque eu ainda estava elegante quando me encontraram. A partir daí passei a ter um homem sempre à porta do quarto que me acompanhava à casa de banho. (...)

Fui levada para Saucedilla, uma pequena aldeia de chulos portugueses onde toda a gente tem um meio. Fica a 8 quilómetros de Navalmoral de la Mata. Eu fui para Saucedilla mas há muitas mulheres que são vendidas em praças, casas

de aluguer de onde não iam para nada. Vivem lá, comem lá, trabalham lá. E quando lhes vem o período vão para uma "casa de descanso", como eles lhe chamam. Estão sempre a ser rodadas de preço em preço para não serem encerradas. Em Burgo há muitas casas destas. Em Saucedilla morava numa casinha com as outras mulheres do 2º Manel, o

"extremamente nervosa" e "um bocado assustada", com receio de "não conseguir transmitir" o que pretende.

"Contar não é uma maneira de aliviar as mulheres que se encontram na mesma situação", conta Mena, que depois das horas apagadas no palco volta para as Caldas da Rainha, as entrevistas de emprego ("pretende de ter um trabalho, ter uma vida normal"), as ordens de despejo, até aos próximos espectáculos - três marcados até Novembro, um deles em Lisboa (ver caixa). Entre os apoios, a Amnistia Internacional, a Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV), o Movimento Democrático de Mulheres (MDM) e a TSF das Caldas da Rainha.

Num belo texto de promoção, os criadores alinham 23 perguntas a que Mena ("a nossa Mena", prometem, dará resposta, logo à noite, num concerto no coração do Alto Alentejo).

"Quanto corpos há muita só pessoas?"

"Quanto Identidades?"

"Quanto personalidades?"

"Quanto mulheres?"

"Quanto sentimentos?"

"Quanto histórias?" (...) "



Mena Festival Escrita na Paisagem

Atriz: Filomena Sousa Encenação: Zera Cortes Director Técnico: Mónica Leuz Produção: Eduardo Nogueira e Inês Sobral Técnico de Som: Samuel Trapaça Luz e Design Gráfico: Ricardo Gomes

Espectáculos

22-09-2007 Festival Escrita na Paisagem (Évora)

28-09-2007 Livraria Martins Fontes (Caldas da Rainha)

10 e 11-10-2007 Teatro da Rainha (Caldas da Rainha)

08-11-2007 Bomba Suicida (Lisboa)

Início das Sessões (21h30)

TEATRO



“

Fui levada para Saucedilla, uma pequena aldeia de chulos portugueses, onde toda a gente lhes tem medo”

Filomena de Sousa. Como se estivesse num bar de um bordel, uma prostituta de 41 anos conta em palco parte da sua vida demolidora de droga, violência e rapto. Um monólogo de hora e meia, encenado por um grupo de ex-alunos da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha que veio esta semana à capital

Da vida para o palco

Uma mesa, um cigarro, uma cerveja, uma prostituta, uma vida

PAULA MOURATO

“Levanta os olhos, Mena, não tenhas vergonha de ser quem és, é por isso que estás aqui”, disse-lhe Zeza Cortez, a encenadora. E Mena levantou os para enfrentar um público atento, curioso, avido por uma história de vida contada a frio, num palco a média luz. Curiosamente, os olhos que ali a observam solidários, fora das paredes do teatro, representam um papel de cegueira social quando a vêem à noite ao “ataque” no cemitério das Caldas da Rainha. Algumas dessas raparigas já apareceram mortas mas ninguém fez grande alarido, fala-se em “limpeza” das mulheres da vida. O medo está sempre presente naquela realidade cortante e aflitiva, mas Mena prefere não pensar nisso. Aguarda-a um palco, com uma mesa onde há cerveja e um maço de tabaco, duas poltronas e um espelho. Sozinha, parece uma atriz, mas na verdade é prostituta e conta numa hora e meia uma história clandestina: a sua. Ao longo do monólogo Mena dá a conhecer os oito meses que viveu em Saucedilla, Es-

panha, onde esteve raptada e onde tentou o suicídio por desespero, acabando por ser resgatada pela polícia espanhola, ajudada por um cliente.

Ao espectáculo de “teatro documental”, como Zeza Cortez o define, chamaram-lhe Projecto Mena. Estreou-se nas Caldas a 22 de Maio, no Teatro da Rainha. Nesta quinta-feira foi a vez de Lisboa receber Mena no espaço Bomba Suicida. Após a estreia – apenas como trabalho de estágio dos finalistas de Teatro da Escola Superior de Arte e Design, das Caldas da Rainha – seguiram-se outros espectáculos, com um sucesso polémico, que ultrapassa a inexperience dos ex-alunos Zeza Cortez (encenação), Mónica Louro (direcção técnica) e Eduardo Nogueira (produção). “Nunca pensámos que o resultado seria este”, disse Zeza Cortez ao DN gente. Como tudo o que é diferente, uma prostituta em palco levanta a questão sobre se aquele monólogo é teatro ou se não passará de um *Big Brother*, o que os entristece. Discussões à parte, da história escreveram um guião para cena. Queriam algo “inovador e forte”. E foi num cenário escuro que se viu pela primeira vez em Portugal a estranha inocência de uma prostituta, num conflito quase metafórico, contudo real.

Tudo começou a 22 de Novembro do ano passado. O professor da cadeira de Seminário, Miguel Vasconcelos, pediu um trabalho sobre pessoas. Zeza estava determinada a entrevistar uma prostituta. Naquele dia conheceram Filomena de Sousa e ficaram fascinados com os episódios contados. “A história da Mena era muito forte para um simples trabalho de cadeira. O professor propôs-nos então ser o projecto de estágio”, explicou a encenadora. Pensaram num documentário, mas era óbvio de mais. Optaram por encenar uma peça de teatro.

“A Mena aceitou fazer a peça com a condição de lhe pagarmos para não ir ao cemitério trabalhar”. Entre esquinas e ruas, *chulos* e *chinesas*, identidades e o pouco mais fundo da vida, colocaram de lado a toxicodependência de Mena e escolheram para tema o tráfico de mulheres. Mas o projecto precisava de dinheiro e foi a Associação Cultural Teatro Não que acolheu. Miguel Vasconcelos patrocinou o salário de Mena, que recebe também a verba dos espectáculos. Mena não aprendeu a representar, por isso “só decorou tópicos. Se decorasse o texto perdia toda a naturalidade”, diz Zeza. O espectáculo é para continuar, “tem pernas para andar até ao Verão”. Depois será renovado. ■

perfil

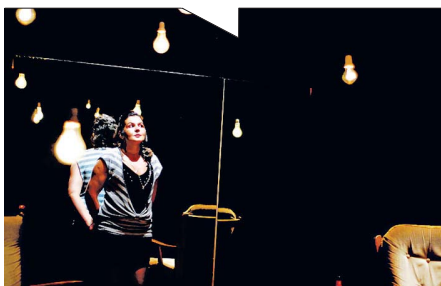
FILOMENA MARIA DE SOUSA

- Nasceu nas Caldas da Rainha, em 1966
- Casou aos 16 anos e com o marido conheceu o mundo da droga. Tem dois filhos
- Iniciou-se na prostituição aos 29 anos

Mena aceitou de imediato o desafio: queria passar uma mensagem. Apesar disso, em todos os espectáculos sente-se “muito nervosa, como se fosse a primeira vez”. Mas depois vê no público a força de que precisa para transmitir o que pretende. Passaram dez anos desde o rapto de que foi vítima e o tempo queimou a dor que lhe turvava até a fala.

“O mais difícil foi a falta de liberdade e não saber se ia sair dali viva.” Quer mudar o destino mas por enquanto continua a prostituir-se no cemitério das Caldas da Rainha, agora limpa de drogas e com apenas três clientes fixos. Está a estudar à noite, na esperança de ser resgatada da rua. Até lá, continua da vida para o palco.

PALCO PROJECTO MENA



“Fui para Saucedilla, mas há muitas mulheres que são vendidas em praças, casas de alterne de onde não saem para nada. Vivem lá, comem lá,

trabalham lá. E quando lhes vem o período vão para uma ‘casa de descanso’, como eles lhe chamam. Estão sempre a ser rodadas de praça em



praça para não serem encontradas. Em Burgos há muitas casas destas. Em Saucedilla morava numa casinha com as outras mulheres do Zé Manel,



o dono do bar. Eram cinco mulheres. Três rodavam pelas praças e as outras duas trabalhavam no bar como eu. Estavam lá de livre vontade e tinham



uma segurança que eu não tinha: ganhavam bem, tinham conta bancária e controlo médico.” Excerto da quarta entrevista de Mena para o projecto.



TEATRO ■ MONÓLOGO DOCUMENTAL NAS CALDAS DA RAINHA

Prostituta conta vida em palco

A ideia do projecto é tirar Filomena Sousa da prostituição e transformá-la em atriz

FRANCISCO GOMES
Caldas da Rainha

Uma mesa, um cigarro, uma cerveja, uma prostituta, uma vida. É a sua biografia em palco. Sem máscara, sem sombras, sem disfarces. 'Mena', de 40 anos, das Caldas da Rainha, revela-se num monólogo de uma hora e meia, sempre sentada, a beber e a fumar.

Espectáculo de teatro documental que se estreia amanhã nas Caldas da Rainha recria o percurso de Filomena Sousa, "colocando o dedo na ferida, na profundidade do poço que é prostituição", conforme explicaram ao **CM** os responsáveis daquela co-produção de alunos do 4º ano do Curso de Teatro da Escola Superior

de Artes e Design das Caldas da Rainha e da Associação Cultural Teatro Não, de Lisboa.

Filomena Sousa quer vingar como atriz e deixar a prostituição – o objectivo final do projecto –, mas sabe que é difícil. "Se isso acontecer, não vou olhar para trás. Aceito logo!", confirmou ao **CM**. Para tal, desde o início do ano que faz formação na área da dramaturgia, exercícios de respiração e de postura corporal. "É mais difícil do que estava à espera", confessa, embora acrescentando que tem gostado da experiência: "Mostrei-me receptiva desde o iní-

cio e sinto-me bem a representar."

Enquanto o projecto estiver a decorrer, Filomena Sousa – que recebe um cachet mensal de 500 euros desde Fevereiro – assume o compromisso de não se prostituir.

'Mena' estreia-se amanhã no palco no auditório dos 'Pimpões' e tem já marcada nova apresentação para o Festival Escrita na Paisagem, em Évora, a 19 de Setembro. Entretanto, os produtores esperam por novos convites

para levar à cena o espectáculo que poderá significar um início de carreira para Filomena Sousa.

A peça tem encenação, drama-

FILOMENA SOUSA
"É mais difícil do que estava à espera [...] Sinto-me bem a representar"

Filomena Maria de Jesus Sobreiro Ramalho de Sousa nasceu nas Caldas da Rainha a 19 de Outubro de 1966. Casou aos 16 anos. Tem dois filhos, um rapaz de 23 anos e uma rapariga de 19. Fez o 6.º ano de escolaridade e a única 'profissão' que teve foi a prostituição, que pratica desde os 25 anos.

turgia e concepção plástica de Zeza Cortez, direcção técnica de Mónica Louro e direcção de produção de Eduardo Nogueira. Uma equipa a que se juntam ainda Samuel Traquina (sonoplastia), Ricardo Gomes (luz e design gráfico) e Miguel Vasconcelos (acompanhamento artístico). Os bilhetes custam cinco euros. ●

FOTOS CARLOS BARROSO



OITO MESES SEQUESTRADE EM ESPANHA

► "Estudava à noite quando conheci o pai dos meus filhos e meu marido. Demo-nos bem durante os primeiros seis anos, até ele começar a chegar a casa muito acelerado e com os olhos vermelhos. Eu não consumia drogas, tinha horror, era absolutamente contra. Quinze dias depois de a minha filha nascer, ele arranhou um bocado de haxixe e fez-me um charro. Foi aí

que tive o primeiro contacto com drogas", conta, em palco, a prostituta. "Depois de o ter posto fora de casa e de já estarmos separados, apareceu um dia com um bocado de heroína e ofereceu-me. Eu experimentei, gostei e comecei a consumir." Foi posta na rua pelo ex-marido e não tinha dinheiro para comer. "Um dia, um fulano perguntou-me se queria dar uma

'voltinha' em troca de dois contos. Eu já não comia há quatro dias e meti-me no carro com ele. Ai começou a minha vida de prostituição", relembra. No monólogo recorda ainda uma das piores fases da sua vida quando esteve sequestrada em Espanha durante oito meses, quase sempre alcoolizada, antes de ser resgatada pela polícia. – F.G. I ●

BREVES

GUARDA | MÚSICA

Arranca hoje, no Teatro Municipal da Guarda, 'Vozes de Outro Mundo', espectáculo em que artistas de vários pontos do globo utilizam a voz como instrumento principal. Ver e ouvir, até dia 27.

CASINO | ARTISTAS

No âmbito da sua programação musical, o Casino Lisboa acolhe hoje Rui Drummond, que se estreou no programa 'Chuva de Estrelas'. Para ouvir até domingo.

FNAC | TOBIS 75 ANOS

'A Serpente', de Sandro Aguiar, e 'Cântico das Criaturas', de Miguel Gomes, são os filmes a ver hoje nas Fnac NorteShopping e Santa Catarina, Porto, no âmbito das comemorações dos 75 anos da Tobis.

PORTO | ECHEVARRIA

É hoje lançada, no Clube Literário do Porto, às 21h30, a obra 'Fernando Echevarria nos 50 Anos de Vida Literária'. Apresentação a cargo de Maria João Reynaud.

BRAGA | PEÇA

É reposto hoje, no Teatro Circo de Braga, o espectáculo 'Para-me de Repente', peça de Vergílio Alverde Vieira encenada por Rui Madeira. Para ver até quinta-feira.

LISBOA | ORQUESTRA

A Orquestra de Câmara Juvenil da Alemanha actua hoje, às 19h00, no Goethe-Institut de Lisboa. Elgar, Vivaldi ou Joly Braga-Santos integram o programa. Entrada livre.

M. MATOS | FILMES

O Teatro Maria Matos apresenta hoje, a partir das 22h00 e com entrada livre, uma sessão de cinema de animação.

FARO | COMÉDIA

O espectáculo 'Homem Lenda – One Man Show' chega hoje e amanhã ao Teatro Lethes de Faro. Às 22h00.

2. A Missão

Galloudec a Antoine. Escrevo esta carta no meu leito de morte. Escrevo em meu nome e em nome do cidadão Sasportas, que foi enforcado em Port Royal. Participo-lhe que tivemos de recusar a missão que a Convenção nos confiou por seu intermédio, uma vez que a não pudemos cumprir. Talvez outros a executem melhor. De Debuissson não voltará a ouvir falar. Ele está bem. É sempre assim. Os traidores passam bem, enquanto os povos se esvaem em sangue. O mundo é assim isso não está certo. Queira desculpar a minha letra. Eles amputaram-me uma perna e estou a escrever-lhe cheio de febre. Espero que esta carta o vá encontrar de boa saúde e despeço-me com saudações republicanas. (Abertura da peça *A Missão: Memórias de uma Revolução*, de Heiner Müller)

Tudo começa com uma carta. Uma carta dá início à acção da peça *A Missão*, de Heiner Müller (1979), que Mónica Calle levou à cena com o título *Recordações de uma Revolução* na Casa Conveniente, em Julho de 2011. Nessa missiva o revolucionário Galloudec, um dos três emissários da Convenção Francesa enviados para a Jamaica para liderar uma revolta de escravos, escreve à personagem Antoine dando conta do fracasso da missão que lhes havia sido por ele confiada.

É também com uma carta que se inicia o processo que fez com que esse espectáculo tomasse uma forma, até certo ponto, inesperada e única. Em Junho de 2008 o Senhor Pascoal, incentivado por René Vidal, ambos reclusos no estabelecimento prisional de Vale de Judeus (Alcoentre), escreve ao Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII) a pedir apoio para a recolha de textos – com personagens masculinos – com o objectivo de montarem um grupo de teatro. O director do TNDMII era, à época, Carlos Fragateiro. Quando abriu a correspondência, estava presente o seu assessor Amândio Pinheiro, actor e encenador, que instintivamente resgatou a carta e assumiu a missão de dar resposta ao pedido de ajuda.

Ex.mo Sr. Director, desculpará o tempo que lhe vou tomar, mas como deve ter verificado sou recluso em Vale de Judeus e neste E.P. há condições óptimas para se fazer teatro, e um grupo de reclusos representou com a ajuda de professoras o Auto da Barca de Gil Vicente, gostámos e queríamos mais [...]. [*imagem 6*]

Amândio Pinheiro respondeu à carta de imediato e na semana seguinte estava a visitar o senhor Pascoal e a conhecer o director da prisão. Passados alguns meses, obteve autorização para o projecto avançar. Os primeiros encontros começaram em Janeiro de 2009 e foram acontecendo até à Primavera com alguma dificuldade. Segundo o encenador, as dinâmicas internas de poder e autoridade impostos pela condição de

encarceramento não lhe permitiam avançar da forma que tinha inicialmente desenhado. Foi quando se lembrou de pedir ajuda a Mónica Calle, com o objectivo consciente de introduzir uma presença feminina no núcleo, na esperança de com isso conseguir erradicar bloqueios. Segundo Amândio, a entrada da encenadora trouxe resultados surpreendentes e imediatos e o grupo começou a responder com consistência. Esse efeito foi reforçado pela própria Mónica, que decide juntar ao colectivo as restantes atrizes da Casa Conveniente – Mónica Garnel, primeiro, Rute Fonseca, Rita Só e Ana Ribeiro, mais tarde. Assim se concretiza este encontro, protagonizado não apenas por um espírito de missão, mas também pela prática de uma ética de trabalho artístico que permitiu criar um novo espaço assente na partilha, na troca, na amizade, espaço esse que se enraizará progressiva e organicamente no núcleo central da própria companhia, como veremos mais à frente.

Pouco antes do Verão chegaram as meninas da Casa Conveniente e tudo floriu. Os encontros passaram a semanais e a minha companhia CAUSA obteve um financiamento da DGArtes que ajudou a financiar as deslocações e a pagar aos artistas pelo seu trabalho. No Outono estreou *À Espera de Godot* com a presença do então Director das Artes Jorge Barreto Xavier e do Director Geral dos Serviços Prisionais (não recordo o nome), recordo apenas que (pela primeira vez) estava tudo muito limpinho... (Amândio Pinheiro)²⁵

O espectáculo *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, foi encenado a dois – por Mónica Calle e Amândio Pinheiro.²⁶ Sobre o espectáculo, Amândio diz ter sido extraordinário perceber como “as palavras de Beckett na boca dos reclusos pareciam tão verdadeiras”. No ano seguinte o grupo estreia um novo espectáculo intitulado *Alguns de Nós*, a partir de textos de Tennessee Williams, com encenação apenas de Mónica Calle,

²⁵ Amândio Pinheiro em e-mail de 27 de Março de 2014.

²⁶ Curiosamente também Beckett, pouco tempo depois de a peça *À Espera de Godot* estreiar (em Outubro de 1954), recebeu uma carta remetida por um recluso da prisão de Lüttringhausen (perto de Wuppertal, Alemanha): “You will be surprised to be receiving a letter about your play *Waiting for Godot*, from a prison where so many thieves, forgers, toughs, homos, crazy men and killers spend this bitch of a life waiting ... and waiting ... and waiting. Waiting for what? Godot? Perhaps.” (Knowlson 1996: 1146, versão ibook). Apesar de a carta ser datada de Outubro de 1954, a peça tinha sido apresentada na prisão no final de 1953, ou seja, no mesmo ano em que tinha sido ela mesma pela primeira vez encenada. O recluso tinha conseguido uma cópia da primeira edição francesa, através de um amigo que a enviara para a prisão, que traduziu para o alemão tendo conseguido depois autorização e apoio do Director e Padre do estabelecimento para a levar a peça à cena, tendo encenado e entrado como intérprete: “The effect on the prisoners was electric; the play was a triumph. ‘Your Godot was Our Godot’, the prisoner wrote to Beckett. He explained that every inmate saw himself and his own predicament reflected in the characters who were waiting for something to come along to give their lives meaning” (Knowlson 1996: 1147, versão ibook). A peça foi representada quinze vezes e vista por encenadores e críticos de teatro, tendo tido repercussão na imprensa. Este episódio marcou o próprio Beckett de tal forma que este passou a ter um interesse especial pelas encenações das suas peças em prisões. Foi o próprio Amândio Pinheiro que me falou pela primeira vez desta relação, apesar de ter tido dela conhecimento já depois de a peça ter sido encenada e apresentada em Vale de Judeus.

já que Amândio Pinheiro estava a viver fora de Portugal. Neste espectáculo participam as restantes actrizes da companhia.

A surpreendente eficácia do efeito performativo do trabalho desenvolvido pelos reclusos lança às actrizes profissionais um espaço reflexivo sobre a sua própria técnica, ao mesmo tempo que as desafia a aprofundar o seu programa artístico baseado na *partilha* e na *horizontalidade*, elementos que estarão na base do que acontecerá mais tarde com a encenação de *A Missão*, de Heiner Müller.

A primeira coisa que nos lembrámos de fazer foi o *À Espera de Godot*. O texto é maravilhoso e parece que foi escrito para pessoas naquela condição. Dividimos as falas entre os 15 e todos eram *Didis* e todos eram *Gogos*. Foi muito forte. [...]

Neste contexto específico [da prisão] é como se o teatro ali ganhasse um... eu nem sei explicar bem... ganha ali **um sentido tão forte, tão visceral**, tão importante, que (*emociona-se*) eu nem consigo muito bem falar disso. **É uma aprendizagem também**. Dá muito que pensar vê-los nas suas honestas e simples abordagens. Aprende-se muito com os outros, não é? É óbvio. [...]

É por isso que eu digo que o teatro ali tem... **cada palavra, cada frase, ressoa neles com uma verdade**... que é pessoal, puramente pessoal, de cada um deles. E isso vê-se. No fundo é o que nós [actores] devíamos fazer também. Cada frase, aproveitá-la ao máximo para podermos comunicar. E com eles ali, cada gesto, cada palavra, **tem uma dimensão... uma profundidade**... e isso é muito bom. [...]

Quando tu dizes “senta-te ali”, a um [não-]actor neste caso, há uma pessoa que se senta, com o seu corpo, com a sua maneira, com as suas feições, com o seu estar, só! Isto acho que para quem é actor... é aquilo que se procura: como é que conseguimos chegar a um ponto do estar e do acontecer com aquela **simplicidade**? Mas com a consciência [cénica] também e isso é a coisa que eles não têm, não é? O lado da consciência exacta do que é que implica estar em cena, o que é que implica o corpo... mas **essa liberdade**... é maravilhosa de ver, de presenciar, é forte! [...]

[Naquele trabalho] Estás sempre a ter a oportunidade de analisar isto de ser actor. Como é que nós caminhamos para as coisas *versus* como é que eles apanham as coisas. Por terem menos experiência e menos... consciência, não se querem impor tanto. [...] Aquilo para eles é o que é, é assim: “Dou o meu máximo e é isto.” (Mónica Garnel)²⁷

É que elas dizem-nos assim: “Eh pá, se vocês soubessem o que vocês nos ensinaram...” E nós dizemos: “Não, não, não... **Se vocês soubessem o que vocês fizeram por nós**...”

Foi uma aprendizagem para ambas as partes. Aliás a Mónica [Calle] disse isso e eu sinto isso como pessoa [*comove-se*], são pessoas fantásticas. É que não havia aquela condição de preso, aquela condição de preto, condição de ladrão, assassino, o que quer que fosse. Não havia nada disso. [Havia]: “Ok, é a tua vida, é a tua forma de ser, vamo-nos adaptar, somos seres humanos, vivemos em sociedade, tem que haver uma adaptação, vamo-nos adaptar.” Foi simplesmente isso. “Posso tocar?” “Podes, não podes tocar porquê?” “Posso dar dois beijinhos?” “Claro que podes, não podes porquê?”

²⁷ Entrevista com Mónica Garnel, a 12 de Julho de 2011, Lisboa.

Há pessoas que aparecem na nossa vida e que sacodem, sacodem e de repente põem-nos assim sentados e dizem: “Agora pensa o que é que tu queres [fazer] com a tua vida.” E aconteceu-me isso. Eu tenho aqui amigas para o resto da minha vida. No entanto, elas já trabalharam com muitos actores. Ficou... não sei se por nos termos conhecido naquele contexto, não sei... talvez se não nos tivéssemos conhecido ali a relação não teria sido a mesma, mas ainda bem que foi ali. Sim, ainda bem que foi ali. Ainda bem porque eu tenho amigas para o resto da vida. Pessoas incríveis, seres humanos fabulosos.

São as pessoas que fazem com que as coisas aconteçam. Quando as pessoas têm esta abertura mental, aceitarem o outro independentemente da sua forma de ser, as coisas acontecem. (René Vidal)²⁸

Após os primeiros dois anos de trabalho²⁹ parece ter emergido uma experiência que se foi consolidando num eixo duplo: por um lado, há uma prática técnica que acontece ao mesmo tempo que se produz uma partilha de afectividades; por outro, há um enquadramento da experiência e dos seus conteúdos que é marcado pela fronteira entre dois mundos, poderosamente simbólicos, mas institucional e subjectivamente reais: o *dentro* e o *fora*.³⁰

Na programação de 2011 a Casa Conveniente havia agendado um ciclo de quatro encenações de textos de Heiner Müller. Uma delas seria *Recordações de Uma Revolução*, a ser interpretada em monólogo por Mónica Calle. No momento em que a peça entra em produção, dois dos reclusos do grupo de Vale de Judeus – René Vidal, primeiro, e Mário Fernandes, logo depois – saem em liberdade. Mónica Calle convida-os de imediato para entrarem no projecto e deixa cair a ideia inicial de estar sozinha em cena [imagem 7]. Esta decisão introduz um conjunto de dimensões dramáticas imprevistas que transformam o espectáculo em algo de específico, com circunstâncias e características irreproduzíveis. Parte dessa condição prende-se com as novas leituras que os dois actores-nãoactores trarão para cena, pela relação que as suas biografias

²⁸ René Vidal em entrevista em Julho de 2011, Lisboa.

²⁹ O projecto da Casa Conveniente em Vale de Judeus continuava activo como plataforma, embora com a actividade reduzida devido à falta de verbas. Uma nova associação nasceu entretanto. A “Zona não vigiada” foi apresentada publicamente a 13 de Setembro de 2014 na Zona J, do bairro de Chelas, o bairro de Boss, René e Candé. A 13 de Maio de 2011 foi emitida uma reportagem sobre o trabalho da Casa Conveniente no Estabelecimento Prisional de Vale de Judeus na TVI24, programa *Autores* [em <<http://www.youtube.com/watch?v=pFIdyfdPen0>>, último acesso a 24/03/2016].

³⁰ Na sua apresentação, a Casa Conveniente define este projecto como uma “formação de actores em meio prisional, numa fase inicial em parceria com a Causa AC de Amândio Pinheiro. [...] O projecto continua a decorrer em 2012 com duas vertentes: a formação de actores no E. P. Vale de Judeus; e a integração de ex-reclusos como actores nas equipas artísticas da Casa Conveniente após o cumprimento das respectivas penas. Em 2011, três actores vindos do grupo de Vale de Judeus estrearam-se profissionalmente em espectáculos de Mónica Calle” [em <<https://www.facebook.com/casaconveniente.teatro>>, acesso a 15/02/2014].

estabelecem com o próprio conteúdo da peça.³¹ Em, particular, o facto de os dois actores serem ex-reclusos e de o seu trabalho em teatro se ter iniciado ainda no período de encarceramento desencadeou entre a crítica e o público um fascínio criado pela inevitável qualidade simbólica que a condição de aprisionamento convoca. Tal como vimos acima, na nota sobre a encenação de *À Espera de Godot* numa prisão alemã, o trabalho com prisioneiros é não só recorrente, como se reveste de uma intensidade e emoção particulares:³²

The drama of captivity and prison challenges audiences / readers to examine the silence and invisibility surrounding prison. The works ask us to consider the ways in which we watch without engagement. By giving voice to those who have been hidden and silenced, these works provide a way to begin healing on both personal and cultural levels. They use prison – literally and metaphorically – as well as our sense of entrapment in the theater to raise uncomfortable and difficult questions. And ultimately, they demand change – change that begins with our own sense of social responsibility. (Fahy e King 2003: 4-5)

A Missão – Memória de uma Revolução (Der Auftrag: Erinnerungen an eine Revolution, 1979) é uma peça-colagem que junta um conjunto de referências (a Büchner, Brecht, Genet, Kafka, Beckett, Weiss, entre outros) mas cuja narrativa central se inspira no romance *A Luz sobre a Força (Das licht auf dem Galgen, 1959)*, da escritora alemã Anna Segher. Relata, a partir de factos verídicos pouco conhecidos, uma missão enviada da Paris revolucionária para a Jamaica, na sequência da revolução do

³¹ Embora a designação “oficial” do espectáculo seja *Recordações de uma Revolução*, entre os membros da companhia e durante as nossas conversas usou-se geralmente a designação *A Missão*, o título original, pelo que opto por usar esta expressão mais simplificada ao longo do texto. O espectáculo estreou a 21 de Julho de 2011 na Casa Conveniente e esteve em cena com sessões duplas ao longo de dez dias. A peça foi reposta nesse mesmo ano entre 28 de Setembro e 2 de Outubro. Foi a última peça do ciclo Heiner Müller 2011, que a companhia organizou com o apoio do Goethe-Institut Portugal. Anteriormente tinha estado em cena o tríptico *Anúncio de Morte*. Ficha técnica: Autoria, encenação, espaço cénico e luz: Mónica Calle | Interpretação: Mário Fernandes, Mónica Calle e René Vidal | Participação especial: Amândio Pinheiro e Bruno Candé Marques | Participação especial: Crew Inconveniente (aka 12 Macacos) | Fotografia: Bruno Simão | Produção e montagem: Rute Cardoso | Produção e divulgação: Alexandra Gaspar.

³² Uma referência importante nesta área é o filme *Cesar Deve Morrer*, realizado em Itália em 2012 por Paolo e Vittorio Taviani, tendo ganho o Urso de Ouro do Festival de Berlim. Filmado em Roma na prisão de Rebibbia, retrata a encenação de *Júlio César*, de Shakespeare, com reclusos daquele estabelecimento e mostra de forma clara como a experiência teatral é altamente condicionada e adquire significados próprios neste contexto. Em Portugal é uma referência importante a *Oresteia* encenada por Nuno Cardoso e com dramaturgia de Regina Guimarães no Estabelecimento Prisional de Passos de Ferreira, no âmbito do Porto 2001 Capital Europeia da Cultura e que deu origem ao documentário *Dentro* (2001), de Regina Guimarães e Saguenail, premiado no DocLisboa. Igualmente no Porto, Hugo Cruz e a Associação Cultural PELE, trabalharam num longo projecto (2009-2016) com o Estabelecimento Prisional do Porto, tendo apresentado o espectáculo *Entrado* (2010) com a participação de 32 reclusos. Em 2011, Luísa Pinto encena *Sicrano de Bergerac* com dramaturgia de Jorge Loureiro Figueira, no âmbito de um projecto de reinserção social pelo teatro juntando actores profissionais e reclusos e reclusos dos dois estabelecimentos prisionais de Matosinhos, estreado no FITEI. Sobre o momento fundamental do trabalho de teatro comunitário e de trabalho com não actores durante a Porto 2001 ver o importante catálogo *Teatros do Outro* (Costa e Guimarães 2002).

Haiti, com o intuito de instigar uma rebelião de escravos (Torres-Saillant 2006: 124; Gluhovic 2013: 31). A missão acaba falhada pela subida ao poder de Bonaparte.

Tínhamos chegado à Jamaica, três emissários da Convenção Francesa. Os nossos nomes: Debuissou, Galloudec, Sasportas. A nossa missão, uma revolta de escravos contra a soberania da coroa britânica em nome da República de França. Que é a pátria da revolução, o pavor dos tronos, a esperança dos pobres. Na qual todos os homens são iguais sob o machado da justiça. Que não tem pão para aplacar a fome das massas, mas mãos em número suficiente para levar o estandarte da liberdade, igualdade, fraternidade a todos os países. (Müller [1979] 1982: 59)

René interpretou Debuissou, um aristocrata filho de proprietários de uma plantação com cerca de quatrocentos escravos que se tornou revolucionário mas acabou por trair a causa [*imagem 8*]; Mário interpretou Galloudec, um camponês da Bretanha [*imagem 9*]; e Mónica interpretou Sasportas que, na versão de Müller, é um negro vindo da revolução do Haiti e ex-escravo [*imagem 10*]. Com aspirações anti-colonialistas, a peça explora questões de justiça, dominação, emancipação e poder. Corpo, identidade, etnicidade e classe social são elementos de referência permanente que Mónica Calle apropria e recontextualiza de forma muito concreta, sobretudo face à decisão de ter escolhido como actores Mário e René.

Quando pensei que eles iam sair e que os queria trazer para o espectáculo, também pensei: isto é precisamente uma das questões de que se fala [racismo]... para já é raro estarem negros em cena, é raríssimo veres actores negros. Portanto, eu acho que também isso **traz uma força, uma força por tudo**, porque a luz funciona de outra maneira, porque os corpos se misturam de outra maneira, e acho que aqui, o facto de nenhum deles estar a fazer de negro, também, no fundo, permite que as questões do texto apareçam, se sobreponham e levante obviamente a questão do racismo de uma maneira que não é impositiva, mas que está lá. Está lá numa forma que eu acho que [leva] as pessoas a fazerem leituras. Tenho a certeza que as pessoas têm que se confrontar com muitas coisas [...] com muitas questões, mas em relação também à questão da cor, da cor da pele. Eu entretanto já nem me lembro se eles são pretos ou brancos... Não foi para mim um problema. Como também não foi um problema eu ser mulher e estar a falar como homem. Ou seja, essa adequação desta realidade que é eu ser mulher e estar a fazer um discurso de homem – não tenho fazer de homem, não tenho que fazer de mulher, não tenho que fazer propriamente de negro nem eles têm que fazer de brancos – tem mesmo a ver com as palavras, e as palavras vão criando leituras e bases de leituras [...] mais abertas e mais abrangentes.

Eu tinha algumas ideias e havia [a vontade] de não haver destaques. Ou seja, eu não queria destacar-me deles os dois e queria que encontrássemos os três uma plataforma comum onde pudéssemos existir como um todo. Isso é uma das coisas que para mim é importante desde o início. **Misturar todas estas coisas**: o negro, o branco, os actores, os não-actores. (Mónica Calle)³³

Como na maioria dos espectáculos apresentados na Casa Conveniente (CC), aqui os adereços são escassos e reutilizados de outras peças, não há figurinos de época e os

³³ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

sistemas de luz e som são pouco mais que caseiros. Plateia e palco estão no mesmo plano. O palco corresponde ao espaço da sala deixado livre pelas escassas filas de cadeiras da plateia ou vice-versa.³⁴ Não há adaptações profundas do texto, como no caso de outros encenadores da sua geração. Os actores estão portanto entregues a si mesmos numa linha de corte ao mesmo tempo ténue e clara entre o texto dramaturgico e a sobre-exposição da sua representação.

O espaço performativo ocupado

A sala é a antiga discoteca Lusitano, ocupada pela CC entre 2004 e final de 2013. A abertura ao público – que, curiosamente, aconteceu com a estreia de uma primeira versão de *A Missão* – correspondeu à possibilidade de intensificar o programa artístico, pensado numa abordagem próxima do *site-specific*. A companhia apresenta-se como “o laboratório de uma reflexão sobre as relações entre interior e exterior, consciência e mundo, tempo do teatro e tempo da rua. No Cais do Sodré todos têm os seus lugares: bares, prostitutas, clientes, actores, atrizes, espectadores – todos coexistem sem se misturarem, marcando diferenças e aceitando vizinhanças e influências”.³⁵ Este movimento de ocupação de um espaço e criação de um lugar é, desde a sua génese, intrinsecamente liminar e criado a partir da performance propriamente dita. Nasce em 1992 com o espectáculo *A Virgem Doida*, de Amadeu Neves, Fátima Cecílio e Mónica Calle a partir de textos de Rimbaud e apresentado num rés-do-chão do mesmo bairro, um espaço cedido pelo Sindicato dos Estivadores. Este “monólogo *strip-tease*” tornou-se paradigmático na cena teatral da capital e conferiu a Calle, nas palavras do crítico de teatro Tiago Bartolomeu Costa, o epíteto de “o corpo mais público que o teatro português teve nas últimas décadas”,³⁶ numa referência directa à reposição da performance em 2012, por ocasião dos 20 anos da CC. Mas este espectáculo é ainda apresentado como um “manifesto fundador” de uma estética e de um programa moral que ajudam a perceber a etnografia que aqui se apresenta. É com *A Virgem Doida* que

³⁴ Ao todo a sala tem cerca de 100 m², com entrada directa da rua e, neste espectáculo, não mais de 20 lugares sentados.

³⁵ Em <<https://www.facebook.com/casaconveniente.teatro>> [último acesso a 15/02/2014].

³⁶ “No teatro de Mónica Calle, pode não haver uma fronteira a partir da qual o corpo nu deixa de ser privado para passar a ser público, mas isso é porque aqui o corpo surge como [diz Mónica Calle] “um canal através do qual se formulam questões e a partir do qual se criam oportunidades para o espectador pensar”. Sobre o seu próprio corpo também, acredita: “Ao expor-me, permito a construção de um corpo público” (in “A sexualidade ou é perigosa ou não é”, jornal Público, suplemento Ípsilon, *dossier* dedicado ao tema “Trabalhadores do sexo – um mapa da cultura do desejo em Portugal”, 19 de Agosto de 2011, p. 10).

nasce, não apenas a morada de uma companhia, mas também uma estratégia de criação e uma identidade para a prática teatral: “o espectáculo [*A Virgem Doida*] firma a premissa de um teatro despojado e assente na palavra, na proximidade, na partilha. E cria uma nova relação com o espaço teatral, enquanto edifício e espaço dramático – onde as limitações se convertem em força geradora de estéticas, e em construções cénicas sempre recomeçadas”.³⁷

A transformação física da discoteca do Cais do Sodré no espaço performativo da CC foi feita pela equipa artística. Os baldes de água e areia, as botas de borracha, as pás, o saibro e o cimento e as acções corpóreas que os acompanham (encher, esvaziar, carregar, acartar, pegar e largar) nunca mais deixarão o espaço cénico e dramático, tornando-se material ético, político, de condicionamento do corpo em cena e do acto teatral propriamente dito.

Normalmente esta exigência, também física, dura, desta dureza de se pegar em coisas... eu utilizo-a com quase todos os actores porque quando há essa dureza física, as pessoas normalmente esquecem-se que estão a representar porque têm que fazer um grande esforço, concreto e real, e isso permite que, por exemplo, o texto comece a acontecer e se vão descobrindo outras soluções, que [os actores] se distraiam mais da ideia de representação e de alguns clichês. O esforço físico acaba também por construir uma dramaturgia, uma forma de se relacionar com as palavras. [...] Isso é uma coisa que eu normalmente faço, com actores e com não-actores; sempre. Às vezes fica fora do espectáculo. Normalmente não fica. Mas há muitas coisas que eu faço durante os ensaios, mais com os actores, que depois acabam por não ser usadas mas que são formas de eu os conduzir a outros sítios. Esse lado físico tem um pouco esse objectivo. (Mónica Calle)³⁸

Estes elementos, que no caso do espectáculo *Recordações de uma Revolução (A Missão)* se adensam pela natureza da interpretação dos actores Mário e René, estão ligados a uma dimensão que incorpora a *fragilidade* como um recurso poético. Em que a ética e uma certa concepção do mundo ganham corpo através da qualidade de determinados traços da própria performance. A forma como a palavra “ajuda-me” surge como deixa recorrente neste espectáculo é um dos exemplos de como a fragilidade é trabalhada como recurso técnico, instaurando uma linha porosa entre o real e o teatro. Mais à frente analisaremos estes aspectos em torno de uma ideia de “poética da falha” (Bailes 2011). Também a forma específica da entrada do real em cena a partir da crueza performativa de um esforço físico banal pode ser encontrada noutros encenadores da geração de Calle.

³⁷ Em <<https://www.facebook.com/casaconveniente.teatro>> [acesso a 15/02/2014].

³⁸ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

“No meio da praça havia uma jaula”: o espectáculo

O espectáculo começa com o som de “All and everyone”, de PJ Harvey. Tudo é escuro, com excepção de um clarão de luz que sai de uma porta entreaberta ao fundo da cena à esquerda (na verdade é a casa de banho de serviço ao público e que, neste espectáculo, fica inutilizada) [*imagem II*]. O cenário é formado por uma coluna de enormes ventoinhas (usadas numa peça anterior, o *Cerejal* de Tchekov). Três arcas de madeira espalhadas pelo palco. Um escadote encostado que virá a ser usado, quer para acender os interruptores que ligam os projectores presos no tecto, quer como trono de Debuissson. Há os recorrentes baldes com água e uma pá, areia de saibro no chão. Boss é o primeiro a entrar em cena, senta-se na arca ao fundo, junto à porta para ficar iluminado pelo feixe de luz que sai da casa de banho. Levanta-se, tira um casaco de dentro do baú, veste-o. Caminha para o centro da cena, mas mal o vemos pois está escuro. Mónica entra e repete os gestos. Junta-se a Boss no meio do palco. Abraçam-se. Boss pega em Mónica ao colo e dançam assim, na semi-escuridão. A mulher a ser segura pelo homem. Entra René, que veste devagar o seu casaco. Mónica corre para ele. Repetem o gesto. Dançam na semi-escuridão. Um longo abraço, uma dança ao som de uma música que parece feita para isso mesmo. Na vida real. Neste momento sabemos que o espectáculo começou mas não sabemos se já é teatro ou não o que se está a passar e qual a real identidade dos performers. Os actores param então a dança e usam os objectos de cena – um dos caixotes e um escadote – para acender dois projectores que irão definir o espaço de acção, a música vai desaparecendo em *fade out*. Mário senta-se num dos caixotes e acende um cigarro. Percebemos então que o teatro vai começar: “Galloudec a Antoine. Escrevo esta carta no meu leito de morte. Escrevo em meu nome e em nome do cidadão Sasportas, que foi enforcado em Port Royal” (Müller [1979] 1982: 55).

Apenas o texto – e os corpos que os interpretam – nos transportarão para o cenário tropical onde se desenrola a narrativa, pois nada mais no espaço cénico nos ajudará nessa viagem:

Estávamos na praça junto ao porto. No meio da praça havia uma jaula. Ouvíamos o vento vindo do mar, o ramalhar forte das folhas de palmeira, o arrastar dos vasculhos de palmeira com que as negras varriam o pó da praça, o gemido do escravo na jaula, a rebentação. Víamos os peitos das negras, o corpo cheio de vergões sangrentos do escravo na jaula, a rebentação. Dizíamos: isto é a Jamaica, a vergonha das Antilhas, navio de escravos no mar das Caraíbas. (Müller [1979] 1982: 59)

Mas são também o texto e os corpos que nos resgatam desse lugar. Primeiro a cena do “Homem no elevador”, um longo monólogo kafkiano – sem personagem específica atribuída –, que vem inscrever a peça no tempo presente de Müller, um tempo em que o poder se exerce na burocracia e na alienação. Sem mudar de figurino ou introduzir qualquer elemento cénico extra, Mónica interpreta sozinha mais este papel masculino. No final da cena o público é sobressaltado por alguém que bate à porta com força. A porta não é aberta imediatamente para que haja tempo para que se instale a dúvida sobre a natureza destas pancadas insistentes: é teatro ou não é teatro? Aliás, o movimento dos transeuntes é bem audível durante todo o espectáculo e a rua, com os seus sons, há muito que integra a dramaturgia dos espectáculos da Casa Conveniente. Finalmente alguém abre a porta e um homem entra de rompante para informar:

O governo que vos encarregou da missão de organizar aqui na Jamaica uma revolta de escravos, já não está em funções. O general Bonaparte dissolveu o directório com as baionetas dos seus soldados de infantaria. A França é Napoleão. O mundo voltará a ser o que foi, uma pátria para senhores e escravos. (Müller [1979] 1982: 73-74)

Esta personagem é relevante por várias razões. Em primeiro lugar, porque não existe na peça original, o texto que lhe é atribuído é retirado de mais uma carta que aparece nesta história. Em segundo lugar, porque a personagem é interpretada pelo próprio Amândio Pinheiro, que, dez dias antes da estreia, tinha ido assistir a um ensaio, acabando por ser convidado pela encenadora para entrar no espectáculo. Segundo o actor, nunca tinha feito um trabalho assim. Entrava pela porta do público, dizia a sua deixa e ia-se embora. Mais ainda, como morava perto do teatro, estava geralmente em casa sossegadamente e recebia um sms com a mensagem: “Tens 10 minutos para entrar em cena”. Saía de casa, descia a rua pé, batia à porta do teatro, entrava, fazia a sua parte e regressava a casa. Nunca chegou a ver um espectáculo completo. Só na segunda sessão da noite ficava à espera no exterior até a peça acabar para poder juntar-se ao grupo para os aplausos.

Outras aparições estavam reservadas para o final do espectáculo. As últimas linhas de texto, por exemplo, são entregues a Bruno Candé, vizinho de Mário Fernandes (Boss) e interessado em teatro desde que havia estudado na Escola do Chapitô. Recebido com naturalidade pela encenadora quando apareceu num dos ensaios da Casa Conveniente, não a deixaria mais, tendo continuado a participar em vários espectáculos desde a sua efémera aparição n’*A Missão*. Mónica Calle vê em Mário uma competência fora do comum na capacidade de visualização da cena e no entendimento das

implicações das acções performativas. É dele também a iniciativa de levar, a um dos ensaios, Tino, seu vizinho e amigo, bailarino de *krump*³⁹ que, por sua vez, leva mais dois colegas – Wilson e Fábio – para conhecerem Mónica e, quem sabe, integrarem o espectáculo, o que veio efectivamente a acontecer. São eles que mais uma vez irrompem na cena, vindos da rua, pela mesma porta deixada despercebidamente entreaberta por Amândio. Alguns deles também participarão em vários espectáculos desde esta época, até 2016.

Assim, quando Bruno Candé termina o seu texto, a porta abre-se de novo e entra um grupo de quatro a seis jovens homens (o número era variável nas diferentes sessões) que atravessam rapidamente a plateia em direcção ao palco. Percebe-se desde logo que a sua performance é de natureza coreográfica. Estão em cena durante 10’20” – a duração total do tema “Sinnerman” na versão de Nina Simone⁴⁰ – e o público tem tempo suficiente para perceber que aquela dança tem um determinado padrão, uma sequência que faz daquele conjunto de pessoas não apenas um grupo, mas um grupo com uma linguagem exterior que entra em diálogo com o universo – cénico, mas não só – criado pela peça. Por exemplo, pegam em René-Debuisson e afastam-no, acendem projectores usando os mesmos recursos que os actores, utilizam as cordas, os baldes e as pás.

*| ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral |*⁴¹

Se tomarmos o ponto de vista do público, vemos o palco, desde a última fala de Sasportas – “Gostas do meu sangue? Disse-te que os escravos não têm pátria. Isso não é verdade. A pátria dos escravos é a revolta. *Vou para a luta, armado com as humilhações*

³⁹ O *krumping* é um estilo de dança urbano criado nos Estados Unidos e que embora possa ser inscrito no universo das várias vertentes surgidas a partir das expressões coreográficas que emergiram da cultura *hip hop*, tem uma autonomia clara do ponto de vista do repertório de movimentos e do ponto de vista ideológico. É caracterizado por ser um estilo altamente energético e que simula uma postura agressiva e de luta. Embora os bailarinos sigam um conjunto de princípios de base para a criação de movimentos que tornam o estilo de dança reconhecível, as actuações seguem geralmente uma lógica de *free-style*. É justamente por esta razão que a participação do grupo de *krumpers* no espectáculo e a forma como foram construindo uma linha ténue entre a marcação de passos fixos e o espírito de improvisação inerente ao seu estilo de dança, os torna um caso de dramaturgia interessante e que será discutido em próximos capítulos.

⁴⁰ “Sinnerman” é um tema com profundas raízes na cultura afro-americana. Trata-se de uma tradicional canção espiritual com várias gravações que se tornaram clássicas, sendo uma delas justamente a de Nina Simone. O tema foi ainda gravado pelos The Wailers em versão reggae.

⁴¹ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/85836869>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte I. Neste excerto, com duração de 8’, (o espectáculo dura cerca de 1’30”), vemos de forma sucinta os vários momentos que marcam a estrutura e opções dramáticas do espectáculo, ainda que numa ordem diferente da real. Trata-se de um *teaser* realizado pelo fotógrafo de cena Bruno Simão para apresentação e divulgação do espectáculo. Para visionar o **espectáculo integral**, consultar o respectivo DVD no volume de Anexos [Anexo I(b)].

da minha vida.” (itálico meu) –, ocupado por jovens negros, com momentos eventualmente mais literais, como os *krumpers* a gritar “Power” fazendo playback do tema de Nina Simone, mas também menos óbvios, como Bruno Candé a ler as próprias palavras de Müller: “é preciso por vezes enfiar a cabeça na areia (massa pedra) para continuar a ver”. Sem ter sido procurada de forma propositada e resultando de um encontro que se consolida na prática dos afectos que é o espaço humano e criativo da Casa Conveniente, é verdade que uma certa dimensão literal de relação entre o tema da escravatura e a negritude dos performers acaba por emergir no espectáculo sem que tenha estado na génese do projecto. Durante as entrevistas dadas aos jornalistas no final do ensaio de imprensa, Mónica Calle explica como o tema da peça ultrapassa uma leitura mais essencialista a que o espectáculo possa conduzir:

[...] há uma coisa real que é eu sou branca, eles são negros, mas as coisas estão invertidas. Eu sou mulher e faço de negro, o Mário faz de camponês da Bretanha mas depois já é outra coisa, faz de anjo do desespero, que seria novamente uma mulher. Foi um pouco o tentar eliminar esse lado mais narrativo branco/negro para poder no fundo aparecer aquilo que eu acho que é importante, para além dessa questão obviamente racial – que é uma questão e não deixa de ser real e concreta e contemporânea –, mas há também toda uma ideia de uma nova escravatura e do que é a escravatura. A escravatura não é só a cor da pele, é sobre quem é proprietário e quem não é, sobre quem tem dinheiro e quem não tem dinheiro. [Esta peça é sobre] as novas formas de escravatura contemporâneas que são muito concretas hoje e nós todos [o] sabemos bem. Estamos todos a confrontar-nos com isso, tal como diz a carta final: “a escravatura tem muitas máscaras e a sua última nós ainda não a vimos”. Mas não é de agora, o Marx escreve sobre isto, e outros, há dois séculos. (Do diário de campo)⁴²

Alternativamente à “negritude” dos bailarinos, a encenadora apresenta como elementos dramaturgicamente relevantes dois aspectos: a busca de uma certa qualidade performativa (de uma energia específica dos corpos), por um lado, e uma afirmação da centralidade da “esperança” e da “partilha” como valores éticos de confronto com o contexto da contemporaneidade que se pretende retratar com a peça, por outro.

[sobre os *krumpers*] a sua participação surgiu recentemente e ainda não está completamente integrada. Não tem propriamente a ver com a peça – o Mário é que os conhece – mas a ideia é – o Tino e eu falámos sobre isto – trazer estas danças de rua. São coisas experimentadas e escritas há décadas, com uma complexidade e uma história que a maior parte das pessoas não sabe. É **trazer essa alegria, essa vitalidade, essa força da rua**, e também essa ideia de **esperança** e de **partilha** que para mim é importante e na qual acredito. (Do diário de campo)⁴³

⁴² Transcrição da entrevista a jornalistas, a partir de registo audiovisual, 19 de Julho de 2011.

⁴³ *Ibidem*.

Esta afirmação da actualidade da peça e da sua relação com o contexto social da contemporaneidade é um aspecto permanentemente referido por Calle: a sua vontade de aproximação entre mundos e várias realidades. A sua visão do teatro como uma partilha e troca entre pessoas. Se tomarmos em conta as afirmações de Anabela Mendes, a tradutora da versão portuguesa do texto, usada na peça em conjugação com a versão francesa [*Anexo II(b)*], Müller pretendia usar o tema da organização da revolta de escravos na Jamaica pelos três emissários para desenvolver a tese de que “a revolução é traída através da usurpação do poder, sendo que a autonomia do terceiro mundo, a emancipação dos povos ‘em vias de desenvolvimento’ se revelam complexas face a formas diversas de neo-colonialismo” (Mendes 1982: 115). A 28 de Julho de 2011, ainda na mesma noite em que havia visto o espectáculo, António Pinto Ribeiro publica no seu *blog* e página de Facebook uma crítica da peça com o título “O reverso do mundo agora, com Mónica Calle”:

O reverso do mundo dos media e das actualidades, o reverso das novelas, das notícias, da gestão cultural, da mediação cultural, dos ministérios, dos cursos de escrita criativa, das vernissages, da troika, dos teatros nacionais, dos patrocínios, dos actores de novela, dos festivais multimédia, dos simpósios sobre racismo, alimentação natural, das fotos espectaculares, dos talkshows, dos anúncios dos economistas, o reverso do mundo agora. É sobre ele que Mónica Calle, uma das grandes encenadoras europeias de hoje, trabalha há anos: permanentemente, obsessiva e inteligentemente, decidida, crua, uns dias sem esperança, outros cheios dela. É assim há vinte anos. Agora pode ser visto na casa conveniente “A Missão”, esse texto sobre a revolução, o seu falhanço, a ressaca, a necessidade (a ordem dos factores aqui é arbitrária) de H. Müller. Céptica ou magoada ou cheia de amor a encenadora faz essa coisa brilhante que é pegar no repertório e aniquilá-lo para não o deixar morrer e “A Missão” é de uma actualidade que parece ter sido escrita hoje ou em 1979. Vemo-nos ao espelho, hoje! Com actores sólidos e com corpos que dançam fulgurantes a revolução.⁴⁴

Neste caso, como em vários outros que acompanhei, a “autenticidade” da intensificação da representação é feita, ou pelo menos procurada, através das rupturas provocadas por personagens das margens que são representadas por indivíduos em condições marginais, sejam elas étnicas, sociais, culturais, físicas ou etárias. São vários e sobrepostos os *regimes de verdade* que se colocam em acção. A verdade do registo documental. A verdade do biográfico. A verdade do afecto. A verdade do sofrimento. E correspondem a uma procura de recursos técnicos de representação e encenação que permitam alcançar uma qualidade do “real” em palco, com o objectivo de fugir à tradição teatral ocidental, vista como passível de ceder à “mentira” ou à esterilidade criativa. Trata-se de um trabalho de contínua pesquisa e experimentação.

⁴⁴ Em <<http://proximofuturo.blogs.sapo.pt/149957.html>> [último acesso a 11/09/2013].

[...] [a utilização de não-actores] introduz, exactamente, **essa força, essa vitalidade da vida**, a realidade da vida mas transformando-a, construindo-a num outro sítio que é o lugar do teatro, que é mesmo um lugar à parte. É um lugar que é do teatro, é o lugar da arte, é o lugar da criação artística que é outra coisa, o motor onde se procura ir a uma dimensão mais plena, mais poderosa da existência do ser humano.

[...]

Tudo isso através do texto. Sempre o texto. Essencialmente acho que é pelo texto. Eu acredito no poder da palavra, e no poder da palavra dita, e no poder da palavra escrita. E acredito que a palavra é uma coisa poderosíssima.

[...]

Se no início eu comecei por trabalhar textos não teatrais, fui à procura de poesia ou de literatura, ou adaptações ou contos porque achava que o texto teatral não me dava liberdade de eu experimentar, com o passar dos anos fui fazendo uma aproximação ao texto de teatro. E fui percebendo que o texto teatral me dá toda a liberdade, e que eu posso fazer tudo o que quiser com o texto de teatro; aliás muito mais sustentado, de uma forma muito mais sustentada porque são textos pensados para serem feitos e ditos. Portanto, são textos orais. E em relação, por exemplo, ao Heiner Müller, nunca trabalhei nenhum autor em que essa evidência, da oralidade do texto fosse tão... real. São textos que tu lês pela primeira vez, quase às vezes herméticos e difíceis, quando os comesças a ouvir, [mas] quando os comesças a fixar, eles tornam-se de uma clareza extraordinária. Exactamente porque são textos orais, para serem ditos e ouvidos. E acho isso uma coisa mágica, extraordinária.

Depois tudo isso acontece... a fusão entre o texto, ele incorporar-se numa pessoa no espaço cénico.⁴⁵

Esta ideia da autonomia do teatro – de que “há a vida” e “há o teatro” – e de que a vida é o que dá acesso ao teatro como um lugar à parte, um lugar de plenitude, mesmo quando há recurso a actores-nãoactores, é aquilo que distingue este projecto de outros aqui apresentados. Embora a situação de Filomena Sousa do projecto *Mena* partilhe de uma condição marginal que está também presente nas biografias de Mário Fernandes e René Vidal, essa condição nunca aparece na peça num registo documental. Nem poderia ser de outra forma, pois a encenadora é frontal na crítica aberta que faz ao que entende ser um uso voyeurista e mesmo “vampiresco” das dimensões biográficas e idiossincráticas dos intérpretes. No entanto, é na sua significação social e na forma como o espectáculo é recebido pelos discursos públicos, sobretudo os mediáticos, que ambos os projectos parecem suscitar pontos de contacto. Tratarei mais à frente as noções de visibilidade e invisibilidade do espaço biográfico nos vários regimes de verdade que estas peças suscitam. Por agora apresento o encadeamento da vasta cobertura jornalística de que a peça foi alvo [*imagens 12, 13 e 14*].

“Uma ideia de esperança”

⁴⁵ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

(título principal de artigo de página inteira, *Visão*, Cultura-Teatro, 21 de Julho de 2011, p. 104)

“Em *Recordações de uma Revolução*, Mónica Calle sobe ao palco ao lado de dois dos actores com quem tem trabalhado dentro da prisão de Vale de Judeus. Desta vez em liberdade”

(subtítulo de artigo de duas páginas, *Visão*, Cultura-Teatro, 21 de Julho de 2011, p. 104)

“**Cumplicidades** O trabalho com os reclusos da prisão de Vale de Judeus, que a Casa Conveniente desenvolve há quase dois anos, dá os seus primeiros frutos fora das grades, em *Recordações de uma Revolução*”

(chamada, *Visão*, Cultura-Teatro, 21 de Julho de 2011, p. 104)

““O Mário e o René, tal como os outros, são pessoas com quem faz sentido trabalhar, independentemente de onde estão”, diz a actriz e encenadora Mónica Calle”

(chamada, *Visão*, Cultura-Teatro, 21 de Julho de 2011, p. 104)

“**Começar de novo** «Espero que saia bem, porque este vai ser o meu momento»“, reconhece René Vidal (à esquerda), ao lado de Mário Fernandes

(legenda de fotografia, *Visão*, Cultura-Teatro, 21 de Julho de 2011, p. 105)

“O teatro pode ser em Vale de Judeus”

(título principal de artigo de duas páginas inteiras, *Público*, Ipsilon, 22 de Julho de 2011, pp. 30-31)

“Com ‘A Missão – Memórias de uma revolução’, Mónica Calle fecha o ciclo que dedicou ao dramaturgo Heiner Müller na Casa Conveniente em Lisboa. Traz para o palco dois actores, René Vidal e Mário Fernandes, com quem começou a trabalhar numa prisão. E assim mostra, como sempre acreditou, que o teatro pode ser transformador.”

(subtítulo de artigo de duas páginas inteiras, *Público*, Ipsilon, 22 de Julho de 2011, pp. 30-31)

““Devemos olhar uns para os outros, para vermos para além daquilo que é evidente. É por isso que faço teatro. É porque acredito que o teatro é transformador. Vale de Judeus ensinou-me isso. O teatro abre espaço para que as pessoas existam na sua plenitude, com tudo o que tem” – Mónica Calle”

(chamada de artigo de duas páginas inteiras, *Público*, Ipsilon, 22 de Julho de 2011, p. 31)

“*Reportagem separador*: “Estiveram privados de liberdade durante anos e hoje é em cima de um palco que tentam começar do zero. A história de dois ex-reclusos que hoje são actores! Para ver já a seguir.”

(Participação no programa de televisão a *Tarde é Sua*, TVI, 27 de Julho de 2011)⁴⁶

⁴⁶ Para aceder *online* ao vídeo da participação no programa *A Tarde é Sua*, colocar a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/106376703>>. Em alternativa visionar do DVD do volume de Anexos – Anexo III. Duração 11’. Trata-se de um convencional *talk-show* apresentado em directo pela apresentadora Fátima Lopes. No site da TVI vem descrito da seguinte forma: “Tomando como referencial a surpresa e emoção da natureza humana, este programa enquadra-se na linha dos grandes *talk-shows*, promovendo conversas, momentos muito marcados pelo drama e emoção, dando a conhecer novos protagonistas da sociedade portuguesa” [em <<http://www.tvi.iol.pt/programa/a-tarde-e-sua/53c6b3883004dc006243ce59/sinopse>>, último acesso a 25/03/2016]. Depois de uma longa entrevista à encenadora e aos dois intérpretes, todo o grupo de bailarinos *krump* reproduz o seu momento de participação na peça ao som de Nina Simone.

“Da prisão para os palcos do teatro”

(título principal de artigo de página inteira, *Correio da Manhã*, 28 de Julho de 2011, p. 38)

“Mónica Calle trabalhou durante um ano na prisão de Vale de Judeus. E convidou ex-presidiários para se estrear profissionalmente na Casa Conveniente”

(subtítulo, *Correio da Manhã*, Cultura & Espectáculos, 28 de Julho de 2011, p. 38)

“Espectáculo incorpora uma exibição de danças de rua”

(chamada, *Correio da Manhã*, 28 de Julho de 2011, p. 38)

“Viagem a uma revolução sem pátria”

(título, artigo/crítica de meia página, *Público*, P2, 5 de Agosto de 2011, p. 13)

“Mónica Calle deu-nos um dos mais importantes e inspirados gestos teatrais do ano”

(subtítulo, *Público*, P2, 5 de Agosto de 2011, p. 13)

Há aspectos desta atenção mediática que se aproximam daquela que foi dada a *Mena*. A dimensão mais relevante é a forma como a situação de ex-presidiários se impõe, ocupando todo o espaço de visibilidade do espectáculo. Se, no início, Mónica Calle procura lidar com este facto como uma questão interna ao grupo e ao trabalho dramático desenvolvido nos ensaios, a verdade é isso se tornou impossível logo com a saída dos primeiros artigos e entrevistas. Esse processo de mediatização da condição biográfica de René e Mário culminou com o convite para o *talk-show* da TVI *A Tarde é Sua*, cuja decisão sobre a participação ou não foi discutida internamente. Por um lado, a Casa Conveniente considerava claramente que aquele não seria o seu espaço natural enquanto estrutura artística, mas por outro, considerava importante poder dar visibilidade aos seus colaboradores. Sobretudo para o grupo dos *krumpers* seria uma oportunidade única de se mostrarem ao grande público. O próprio Mário Fernandes, apesar da sua timidez, sentia como importante esta oportunidade de aparecer, neste caso aos olhos dos seus conhecidos e dos vizinhos do seu bairro, sob o discurso de esperança e respeito que acompanhava esta atenção mediática. Só René se mostrava geralmente mais desconfortável com a ampliação pública da sua condição de ex-recluso, embora nunca tenha bloqueado ou evitado o contato com os jornalistas.

Tal como aconteceu com *Mena*, também aqui vemos emergir as consequências da atracção e do fascínio exercido por este dispositivo teatral que dá visibilidade, de forma apenas aparentemente contraditória, a condições de marginalidade extrema. E tal como *Mena* transporta consigo uma camada de “autenticidade” conferida pela sua experiência

real como prostituta, como uma provocação à normalidade convencionada do espaço público em geral e do lugar do teatro em particular; também Mário Fernandes e René Vidal corporificam em cena a sua experiência de condenação e encarceramento. No entanto, desta vez o efeito produzido não surge de uma relação directa e literal com as histórias biográficas narradas, mas é antes mediado pela peça de Müller, permitindo aos espectadores usar essa “autenticidade” de ex-reclusos dos intérpretes para enquadrar a fragilidade inexperiente que emana do seu registo de interpretação. Tal como afirmam Fahy e King (2003), parte da reacção e receptividade dos *theater of imprisonment* prende-se com o facto de permitirem rectificar essa invisibilidade imposta pela exclusão dos reclusos da vida social que, em certa medida, se prolonga para a sua vida de ex-reclusos. O potencial transformador do teatro referido por Calle, e amplamente replicado pela imprensa, pode ser visto como a fonte desse entusiasmo, criando empatia e intimidade no espaço fechado da sala de teatro.

The theater of imprisonment tries to rectify this invisibility by putting the prison experience into a palpable and confined space (on stage) with real people (actors). It creates an intimacy between audience and actor that forges a personal investment in the topic and can become the starting point for social change. Perhaps it is the space itself that makes this possible. Enclosed within the walls of a theater, it is easy to sympathize with those held captive on stage. The dynamic of live performance creates a sense of obligation and entrapment for the viewer – even if of our own choosing. (Fahy e King 2003: 31)

Apesar deste impacto, a peça não circulou por outras salas e acaba por ser reposta em Setembro do mesmo ano na própria Casa Conveniente, em parte aproveitando a visibilidade mediática que, da imprensa, passa depois para os prémios. Pela primeira vez na história da companhia, o mesmo espectáculo é nomeado para os três prémios anualmente atribuídos na área: os mais *mainstream* Globos de Ouro da SIC e revista *Caras*, numa dupla nomeação para “Melhor Actriz” e “Melhor Espectáculo de Teatro”, passando pelos Prémios Autores da SPA, transmitidos pela RTP, com uma outra dupla nomeação “Teatro – Melhor espectáculo” e “Artes visuais – Melhor trabalho cenográfico”, recebendo o prémio de melhor espectáculo [*imagens 15 e 16*].⁴⁷ A Associação de Crítica de Teatro faz-lhe também nesse ano, e pela totalidade do Ciclo Heiner Müller, uma menção especial. É na sequência dos prémios que surge mais um convite para a televisão, então uma longa entrevista no programa cultural *Câmara*

⁴⁷ Para aceder *online* ao vídeo da entrega do prémio SPA e ao discurso de Mónica Calle colocar a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/106294569>>. Em alternativa visionar do DVD do volume de Anexos [Anexo III].

Clara,⁴⁸ onde se aproveita para assinalar 20 anos da companhia. O episódio apresentou uma reportagem sobre os vários projetos de teatro em contexto prisional e dedicou uma parte importante da conversa ao espectáculo premiado.

Na sequência de *A Missão*, e cumprindo um desejo de trazer “essa alegria, essa vitalidade, essa força da rua, e também essa ideia de esperança e de partilha”, parte dos intérpretes do espectáculo iniciaram um trajecto de colaboração com Mónica e com a CC que se prolongou, em alguns casos, até à actualidade. Logo em Novembro de 2011, a actriz encena o *Macbeth* de Heiner Müller a partir de Shakespeare⁴⁹ e volta a misturar actores profissionais com os não-profissionais Bruno Candé, Mário Fernandes, René Vidal e ainda Luís Afonso, mais um ex-recluso do projecto de Vale de Judeus saído em liberdade. São todos habitantes do mesmo bairro de Chelas e este facto, como veremos já de seguida, tem uma importância decisiva no futuro da companhia. No ano seguinte, em Março de 2012, uma das colaboradoras, actriz Rita Só (também membro da equipa do projecto na prisão), encena com Mónica Calle um monólogo intitulado *O livro de Job*, onde integra uma participação sem texto de Mário Fernandes. No mês seguinte é a vez de Mónica Garnel encenar um texto de Miguel Castro Caldas intitulado *[sem título] carvão sobre tela* e convidar também Mário Fernandes para participar numa das apresentações. Nesta altura, Mário começa a ter uma relação mais presente com a companhia e, sempre que possível, com um enquadramento formal na área da assistência à produção, para além destas aparições em alguns espectáculos. Também em 2013 Mónica Calle volta a reunir alguns membros do grupo de bailarinos *krump* para

⁴⁸ O programa foi emitido a 13 de Março de 2012 e apresenta a entrevista a Calle da seguinte forma: “Fraternidade, liberdade, alegria. É isto o Teatro para Mónica Calle, atriz, encenadora, diretora da Casa Conveniente. Quando comemora 20 anos de existência, a Casa Conveniente ganhou há dias o prémio da SPA para o melhor espectáculo de Teatro de 2011 e a distinção da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pelo ciclo Heiner Müller, também de 2011. A juntar a tudo isto, o trabalho de Mónica Calle e da Casa Conveniente com os reclusos do Estabelecimento Prisional de Vale de Judeus, de que saíram dois dos atores do espectáculo premiado na SPA. Um encontro emocionante com Mónica Calle, uma mulher talentosa e valente” [em <<http://www.rtp.pt/programa/tv/p28553/e8#sthash.DtKP8Slq.dpuf>>, último acesso a 27/03/2016]. *Câmara Clara* foi um programa cultural importante no panorama televisivo nacional. Dirigido pela jornalista Paula Moura Pinheiro que se dedica a “entrevistar músicos, escritores, cientistas, bailarinos, pintores, filósofos, cineastas, arquitectos – gente que gosta de ideias e de artes para conversar sobre temas da actualidade e sobre os Clássicos que, por serem Clássicos, nunca envelhecem” [em <<http://www.rtp.pt/programa/tv/p28553#sthash.LS57aNbD.dpuf>>, último acesso a 27/03/2016]. O programa deixou de ser emitido no final de 2012.

⁴⁹ *Macbeth*, um espectáculo de: Mónica Calle a partir de Heiner Müller | Com: Ana Ribeiro, Bruno Candé Marques, José Raposo, Luís Afonso, Mário Fernandes, Mónica Calle, Mónica Garnel, René Vidal e Rute Cardoso. De 7 a 17 de Dezembro de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

um espectáculo de dança a partir da *Sagração da Primavera*⁵⁰ de Stravinsky, estreado em Abril no TAGV de Coimbra e em Setembro no Festival Materiais Diversos, em Torres Novas. Entre um e outro a companhia apresenta ainda no Teatro Maria Matos, em Lisboa, o espectáculo no âmbito do evento *Noites Brancas*⁵¹ inserido no 30.º Festival Internacional de Teatro de Almada, dedicado ao tema do poder e resistência. Este é um momento importante neste trajecto iniciado em 2011. O espectáculo abre com imagens do trabalho em Vale de Judeus e explora a ideia da força do colectivo mostrando ao público a comunidade de afectos que é a CC. Não será por acaso que sobem ao palco, não apenas de novo Candé, Mário, René, Luís Afonso e os *krumpers* Wilson Magalhães e Fábio Silva, mas também a assistente de encenação e produtora Alexandra Gaspar ou o amigo cineasta Luís Fonseca.

Na viragem de 2013 para 2014, a companhia perde o subsídio atribuído pela Direcção Geral das Artes e parte da equipa da Casa Conveniente desmembra-se. O espaço mítico do Cais Sodré habitado desde 2000 é desocupado. A 3 de Janeiro, Mónica Calle escreve no Facebook da companhia: “sou eu agora, peço desculpa”. Passados alguns dias partilha o vídeo da peça *A Missão* com a frase: “um dos espectáculos de que mais gosto”.⁵² De facto, percebo mais tarde, o projecto de *A Missão*, sem que tivéssemos muito disso consciência em 2011, era já o primeiro capítulo de um novo ciclo da CC em que foi preciso reconstruir de novo o lugar da *ocupação performativa*. E na génese desta nova possibilidade estava todo o grupo, mas muito particularmente Mário Fernandes que usou a sua colaboração com a CC para fazer cumprir o desejo de criar uma associação para os jovens no seu bairro – o Bairro do Condado na Zona J de Chelas, Lisboa. Essa associação foi efectivamente constituída⁵³ e designada de *Zona Não Vighada*, integrando parte do elenco de *A Missão* e a equipa de colaboradores da

⁵⁰ *Sagração da Primavera* (2013). Encenação e criação: Mónica Calle | Assistentes de encenação: Mónica Garnel e Sofia Vitória | Interpretação: Mónica Calle, Luna Andermatt, Wilson Magalhães, Diamantino Djaló, Fábio Silva | Desenho de luz, espaço cénico, figurinos e adereços: Mónica Calle | Direcção de produção: Francisco Villa-Lobos | Realização vídeo: Patrícia Saramago | Fotografia: Bruno Simão.

⁵¹ *Noites Brancas* (2013). Um espectáculo de: Mónica Calle | Com: Alexandra Gaspar, Candé, Fábio Silva, Francisco Villalobos, Hugo Bettencourt, José Vitorino, Luís Afonso, Luís Fonseca, Mário Fernandes, Mónica Calle, Mónica Garnel, Rita Só, René Vidal, Simão Fortes, Sofia Vitória, Wilson Magalhães | Luz: Daniel Worm | Assistência luz: Marta Simões e Caldino Alberto | Produção: Pedro Pires.

⁵² Em <https://www.facebook.com/casaconveniente.teatro/posts/233603276774278?stream_ref=10> [acesso a 05/03/2014].

⁵³ Fundamental para este processo foi a candidatura ao projecto de financiamento da Câmara Municipal de Lisboa Bip/Zip – Programa dos Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária.

CC. Entretanto a Câmara Municipal atribuiu-lhes um novo espaço, sem portas, sem janelas, que rapidamente se tornaria o novo “laboratório de reflexão entre interior e exterior”, entre o “tempo do teatro e o tempo da rua”, onde “todos coexistem sem se misturarem, marcando diferenças e aceitando vizinhanças e influências”, tal com havia acontecido com a ocupação do Clube Lusitano, no Cais do Sodré – agora um bairro dominado pelo turismo e pela gentrificação e onde a CC ficava, nos seus últimos meses de existência, já desenquadrada. Também essa mudança é assinalada pela imprensa. Para o *Correio da Manhã*, a “Zona J [está] a ferro e fogo. Chegou Mónica Calle. Criadora abandona o Cais do Sodré, em Lisboa.”⁵⁴ Para o suplemento Ípsilon do jornal *Público*, “A nova Casa de Mónica Calle é um recomeço”⁵⁵ [imagens 17 e 18].

O espectáculo, que marca definitivamente essa ocupação, mistura mais uma vez actores e não-actores, e usa o texto de Luigi Pirandello *Esta Noite Improvisa-se* (1930).⁵⁶ O objectivo de Calle era retomar um dos seus mais bem-sucedidos trabalhos na CC do Cais do Sodré quando, em 2009, usou o modelo de *workshop*/espectáculo em que os actores e não-actores trabalhavam durante todo o dia para apresentar um espectáculo à noite. Tal como é sugerido no texto de Pirandello, o espectáculo desenvolvia-se entre o teatro, a rua e outros espaços do bairro e isso permitiu à encenadora tomar as ruas do Cais do Sodré, e por isso, serviu, agora, para ocupar as ruas do Bairro do Condado e, sobretudo, fazer como que uma visita guiada à sua nova cartografia de trabalho, aos seus colaboradores e ao seu público habitual.

Com um grupo que chegava quase aos vinte intérpretes, que incluíam mais uma vez Candé, René e Luís Afonso, e que actuavam para um público que não ultrapassava esse número, todos numa sala de poucos metros quadrados, a separação entre palco e plateia era quase anulada, assim como a fronteira entre real e ficção. Aqui, ao contrário

⁵⁴ Artigo de Ana Maria Ribeiro publicado a 21 de Setembro de 2014 [em <http://www.cmjornal.xl.pt/domingo/detalhe/zona_j_a_ferro_e_fogo_chegou_monica_calle.html?printpreview=1>, último acesso a 23/09/2014].

⁵⁵ Artigo de Gonçalo Frota publicado a 16 de Janeiro de 2015, p. 17.

⁵⁶ *Esta Noite Improvisa-se na Zona J*, 2015, Com a direcção do Doutor Hinkfuss (Mónica Calle) | Com a amável colaboração das senhoras: Ágata Pinho, Ana Vilela da Costa, Andreia Fumiga, Cleonise Tavares, Constança Carvalho Homem, Constanza, Inês Vaz, Joana Campos, Joana de Verona, Marta Félix, Mónica Garnel, Nádia Yracema, Rita Alves, Sílvia Figueiredo, Sílvia Barbeiro, Sofia Dinger, Sofia Vitória, e dos senhores: António Mortágua, Bruno Candé Marques, David Pereira Bastos, José Miguel Vitorino, Luís Afonso, Luís Filipe Ribeiro, René Vidal, Ricardo Correia, Simão Fortes, Tiago Mateus, e ainda com a colaboração do estimado público e dos estimados habitantes do bairro da Zona J | Cozinheiros: Ana Rocha, Andreia Fumiga, Fanta Marna, Luísa Montanha, Nha Fafa, Mansinho | Gelados: Daniela Fernandes e Erica Rodrigues. | Produção executiva e frente de casa: Ana Rocha e Andreia Fumiga | Comunicação: Rita Bonifácio | Produção: Casa Conveniente / Zona Não Vigada.

do espaço mais controlado do centro de Lisboa, “tudo é muito maior que o gesto artístico”, afirma Calle. E este espectáculo permitiu “perceber que está tudo certo”, o espaço ocupado, as colaborações conseguidas, a nova cartografia de trabalho⁵⁷.

⁵⁷ Entrevista a Mónica Calle, Junho de 2015, Bairro do Condado, Lisboa.

Sr. Almeida Pascoal
Estr. P. Vale de Jiquias
2065-285-alcantara

| | |
|--------------------------------|------------|
| TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II | |
| Entrada N.º | 1717 |
| Recibido em | 2008/06/11 |
| Proa. N.º | |

Exmo. Sr. Director

Desculpara o tempo que lhe vou
tomar, mas como deve ter verificado sobre re-
clamações em Vale de Jiquias, e neste E.P. há condições
ótimas para fazer teatro, e, um grupo de rapazes
representou com a ajuda de professores o Clato da
Barca de Gil Vicente, gostamos e gostaríamos mais,
por isso fizemos junto da V. Exa. solicitando que a-
través dos seus vários conhecimentos, nos cedesse
algo que se possa levar à cena, só por homens
e que não comporte muitas personagens "10/2",
e que não necessite de grandes cenários e ves-
timentas, ou que indique E.P. a quem nos
devemos dirigir a pedir este tipo de ajuda. Coisa
que ficaremos eternamente gratos.

Seu mais saue respeitante

João P.

At. muito de

Amândio Pinheiro

Para quem quiser

Carlos Fragateiro

Carlos Fragateiro
Presidente do Conselho Administração

2008/06/11



7. Mário Fernandes, Mónica Calle, René Vidal (esq. para dir.) | *A Missão* (foto de imprensa) | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



8. Mário Fernandes | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



9. René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



10. Mónica Calle | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



11. Mário Fernandes | *A Missão* (entrada de Mário no início do espectáculo) | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão

CULTURA TEATRO

Cumplicidades O trabalho com os reclusos da prisão de Vale de Judeus, que a Casa Conveniente desenvolve há quase dois anos, dá os seus primeiros frutos fora de grades, em *Recordações de uma Revolução*



Uma ideia de esperança

Em *Recordações de uma Revolução*, Mónica Calle sobe ao palco ao lado de dois dos atores com quem tem trabalhado dentro da prisão de Vale de Judeus. Desta vez, em liberdade

POR GABRIELA LOURENÇO

Afachada da Casa Conveniente, em pleno Cais do Sodré lisboeta, foi pintada de amarelo. De um lado e de outro da porta, dois enormes cartazes com os retratos, a preto e branco, dos dois atores que acompanham Mónica Calle nesta nova peça, *Recordações de uma Revolução*, um espetáculo a partir de *A Missão*, de Heiner Müller, em cena a partir de hoje, 21, até domingo, 31. As caras cobertas de farinha, os olhos negros a espreitarem e a fixarem-nos quando ali passamos. Lá dentro, Mónica prepara o cenário para o ensaio desta noite. René Vidal estuda o texto, instalado numa das antigas cadeiras de teatro, com o estofo cor de tijolo, já gasto. Mário Fernandes espera: olhar desafiador, um enorme corpo sentado, de forma desleixada, numa outra dessas cadeiras. O sorriso branco de René continua a dar nas vistas, ainda mais brilhante do que da última vez que o vimos, faltava ainda uma semana para ser libertado da prisão de Vale de

Judeus, em Alcoentre, depois de uma pena de oito anos. Nessa altura, apresentava-se na peça *Alguns de Nós*, que Mónica Calle encenou com seis reclusos e a ajuda de três das atrizes que habitualmente colaboram com a Casa Conveniente, no projeto que ali as leva desde final de 2009, uma vez por semana (a VISÃO acompanhou o trabalho, na reportagem *No Lugar do Outro*, publicada na edição de 21 de abril deste ano).

Oito grandes ventoinhas ocupam o cenário da sala despida e sombria da Casa Conveniente. A luz é escassa, saída apenas

'O Mário e o René, tal como os outros, são pessoas com quem faz sentido trabalhar, independentemente de onde estão', diz a atriz e encenadora Mónica Calle

de focos de luz, as sombras espalham-se pela sala. Sentado numa caixa de metal, Mário fuma e repete as palavras de Mónica Calle. «É sempre assim. Os traidores passam bem, enquanto os povos se esvaem em sangue. O mundo é assim.» Mário Fernandes, ou Boss, como todos lhe chamam, não chegou a participar na peça *Alguns de Nós* – tinha sido libertado cerca de dois meses antes, ao fim de dez anos atrás de grades, condenado como cabecilha de um gangue da Zona J de Chelas. Foi para esse bairro lisboeta que ambos voltaram agora. Aí nasceu Mário há 31 anos e aí chegou René aos 14, vindo de Angola (hoje tem 36).

Tirar a pele

Durante *Recordações de uma Revolução* quase não se veem os olhos de René, cabisbaixo. Em palco, vai do choro ao riso e de volta ao choro, depois à raiva, ao desespero, à dor, numa peça que fala das contradições de uma revolução, que opõe e junta oprimidos e opressores. René há de dizer mais tarde que não é um ator (quem o vê ali em palco, não tem tanta certeza...): «Lá, quando subia ao palco, sabia quem estava na plateia, eram os meus amigos. Aqui é outra responsabilidade», explica, antes de confessar: «Estou com bastante medo.» E continua: «Tudo depende disto. Costumo dizer que espero que saia bem, porque

O teatro pode ser em Vale le Judeus

Com “A Missão - Memórias de uma revolução”, Mónica Calle fecha o ciclo que dedicou ao dramaturgo Heiner Müller na Casa Conveniente em Lisboa. Traz para o palco dois actores, René Vidal e Mário Fernandes, com quem começou a trabalhar numa prisão. E assim mostra, como sempre acreditou, que o teatro pode ser transformador. **Ana Dias Cordeiro**

A peça começa com dois abraços e duas danças dos três personagens em palco, ao som da música da inglesa PJ Harvey, no escuro de uma pequena sala, a Casa Conveniente, antiga Discoteca Lusitano, no Cais do Sodré, Lisboa. Poderia ser o abraço de dois amantes, a porta de uma prisão, no momento da saída em liberdade de um deles.

René Vidal, um dos actores, não se recorda do momento da sua saída da cadeia de Vale de Judeus, no dia 22 de Abril. Acha, sem certeza absoluta, que foi a ex-namorada quem o foi buscar. Da sensação lembra-se: “Foi incrível”. E terá abraçado alguém.

Em palco, o que se vê é o abraço da unidade que nasceu do encontro entre o calor do teatro e o gelo da prisão e o abraço da esperança, diz a encenadora Mónica Calle. A esperança com que quis começar e terminar “A Missão - Recordações de uma revolução”, de Heiner Müller (1929-1997), que ontem estreou na Casa Conveniente, em Lisboa, está em cena até 31 de Julho (todos os dias, em sessões duplas, às 20h e às 22h), e fecha o ciclo dedicado ao dramaturgo alemão.

Mudanças a meio
Quando escolheu encenar “A Missão”, Calle pensou que faria, ela, sozinha, de Caladass, Saporitas, Deblonson, além de representar o Martinho e o Primeiro Amor. Mas quando René Vidal, em Abril, e Mário Fernandes, em Fevereiro, saíram de Vale de Judeus, deu a volta ao trabalho que tinha começado por fazer. Pensou no que poderia trazer deles. Quarta-inchuteiros nesta peça que Müller escreveu em 1979 e que fala de opressão e tração, nos tempos da Revolução Francesa, com a missão falhada de três emissários da Convenção Francesa de organizar uma revolta de escravos na Jamaica. Um texto que diz muito do lado perverso do poder.

Calle queria também prolongar esta aventura, iniciada com uma formação de actores dentro de uma prisão, e que muito lhe ensinou: “Devemos olhar uns para os outros, para vermos para além daquilo que é evidente. É por isso que faço teatro. E porque acredito que o teatro é transformador. Vale de Judeus ensinou-me isso. O te-

atro abre espaço para as pessoas existam na sua plenitude, com tudo o que têm.”
Trabalhar com René e Mário era pois algo importante para ela. “Passaram por coisas muito fortes”, diz a encenadora. “É isso está lá”, na apresentação.

René e Mário passaram pelas piores prisões do país: Caxias, Monsanto, Linho, Colômbia, além de Vale de Judeus onde, entre muros, o teatro os levou para um lugar onde podiam sonhar e, por momentos, recuperar esse sentir de uma condição humana plena.

Al conheçamos a actriz e encenadora Mónica Calle que acreditou nestes, porque nelas reconheceu a força que desde sempre procura nos actores. “Aquela força poderosa.” E ao mesmo tempo uma delicadeza, uma alegria contida.

Soltaria a esse misto de opostos, de força e fragilidade, de delicadeza e revolta; e a descoberta de que, afinal, dez anos na brutalidade de uma cadeia podem não destruir essa fragilidade, nem uma certa alegria que luz no olhar. “Essa alegria e delicadeza sobreviveram. Aquela sistema. A tudo.”

Cá fora, um e outro são as mesmas pessoas que Calle conheceu lá dentro. O que mudou foi o facto de a janela de normalidade que se abriu todas as quartas-feiras à tarde quando o grupo se reunia (e continua a reunir-se) se expandir, passar a ser o espaço onde um e outro se movem agora naturalmente, num quotidiano em que o teatro é um trabalho, pelo qual recebem uma peça estiver em cena e talvez para lá dela, acredita a encenadora.

Nos ensaios, Calle diz-lhes o mesmo que diz a todos os actores: “Não se esqueçam.” Não se esqueçam do que

René e Mário passaram pelas piores prisões. Caxias, Monsanto, Linho, Colômbia, além de Vale de Judeus onde, entre muros, o teatro os levou para um lugar onde podiam sonhar

horas das 24 horas que tem o dia, na cadeia de alta segurança de Monsanto. “Sou frontal. Não me dobram.” E só por isso, garante, foi castigado já dentro do sistema prisional. Cumpria pena por furto mas, sobre isso, preferiu não aprofundar. Considera que não lhe deram as condições para se defender, mas admite ter participado em muitos assaltos pelos quais nunca foi detido. Fê-lo porque lhe “faltaram as oportunidades”. Tera uma infância difícil, diz. A mãe cabo-verdiana criou os três filhos sozinha. Hoje, cinco meses depois de ter saído, ainda diz “sou um gajo muito revolvido” mas quer usar isso como força motora para alargar os malditos do seu bairro, Chelas, a não tem pelo mesmo cantinho.

Na prisão, “nasceu um René completamente diferente, mais maduro, capaz de definir as coisas, aquele fê-que já sabe o que quer. Este René já existia.” Só não o sabia. Não foi o teatro que o transformou. Foi o estar lá só, a espera, como Godot de “A espera de Godot” que Mónica Calle

encenou dentro da prisão com todo o grupo. Foi o ter tido o tempo do mundo “para pensar” - palavras de René.

Sala nos cinco sextos da pena, que era de 10 anos, depois de condenado por falsificação de documentos e associação criminosa. Admite a primeira parte - falsificação de documentos, autorizações de residência. Ganhava dinheiro com isso, ao mesmo tempo que trabalhava nas obras. Mas considera que foi injustamente julgado, quando lhe acrescentaram a acusação de “associação criminosa”.

Vale de Judeus, próxima do Ulge, com o p, para Chelas, Zona J, tinha 14 anos. Conheceu outras coisas. Mas, agora, com 36 anos, que o mundo se abriu a sua frente. Teatro e fora do palco. Mas sobretudo dentro. O teatro nasceu com ele, com o seu íntimo, o seu ser. E isso descobriu em Vale de Judeus, onde cumpriu quatro anos de uma pena que acabou por ficar pelos nove anos.

Foi nesse estabelecimento, onde mais de 500 pessoas cumpriam penas altas, que reencontrou Mário. Antes disso, já eram amigos. Os dois cresceram na zona J.

Apesar da violência, que também sentiu na pele, chama aos outros reclusos “companheiros”. Para o trabalho de actor, vai buscar essa vibração. “Não é a revolta, é o sofrimento. Vou buscar o que eu passei. O sofrimento dos meus filhos. Aguentei todo este tempo por causa deles. Não vou crescer. Tenho de fazer algo para que acreditem em mim.”

Na prisão, terminou o 12º ano, montou uma biblioteca na cela, com livros que comprava aos outros presos ou que mandava vir pelo “Círculo de Leitura”. Trabalhava na lavanderia, mas parou, preferindo ocupar o tempo com a leitura. Lem tudo o que pode e escreveu sete livros de poesia. Muitos, simplesmente. Antes de Vale de Judeus, esteve em Caxias e no Estabelecimento Prisional de Colômbia,

onde integrou o Teatro do Oprimido. Depois, em Vale de Judeus, juntou-se a este projecto que começou três anos atrás por se chamar “Endurance” e agora é o “Grupo de Teatro de Vale de Judeus”.

No início, uma carta
Como na peça de Müller - onde há uma carta sobre a missão falhada da revolta dos escravos, escrita no tempo da Revolução Francesa, e entregue quando a França já não é uma República, quando “a França é Napoleão” na vida real, o “Grupo de Teatro de Vale de Judeus” começou com uma carta enviada por um grupo de reclusos.

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utópicos. Mas não, é mesmo verdade, não andei enganada. O lugar do teatro é mesmo um lugar único, à parte, as coisas acontecem e esquecem-nos do resto. Quer seja na Casa Conveniente, na Caladass, em Vale de Judeus, ou no outro sítio, lá esse lugar.”

Como acabou com Beckett, continua Amândio Pinheiro. Calle acredita agora com Heiner Müller e “A Missão”. “Um texto que fala de uma condição irreversível”, crei Amândio Pinheiro que acredita também que o teatro realista. “Eles não sabem da pessoa me-lhores se não houver este lugar no meio daquela escuridão, um calor no meio daquele frio.”

Para a encenadora e actriz, esta experiência estará a ser quase tão vital como para os actores. “Este projecto reconciliou-me com a ideia de que o teatro é um lugar fora. As vezes divi-da-se. Pensamos se não estamos a ser infantis ou utó



SPIELBERG | 'JURÁSSICO 4'

Steven Spielberg está a trabalhar na produção do quarto filme da série 'Parque Jurássico', baseado na obra de Michael Crichton, que deve estreiar em "dois ou três anos"

EM CENA ■ PEÇA 'RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO'

Da prisão para os palcos do teatro

■ Mónica Calle trabalhou durante um ano na Prisão de Vale de Judeus. E convidou ex-presidiários para se estrearem profissionalmente na Casa Conveniente

● ANA MARIA RIBEIRO

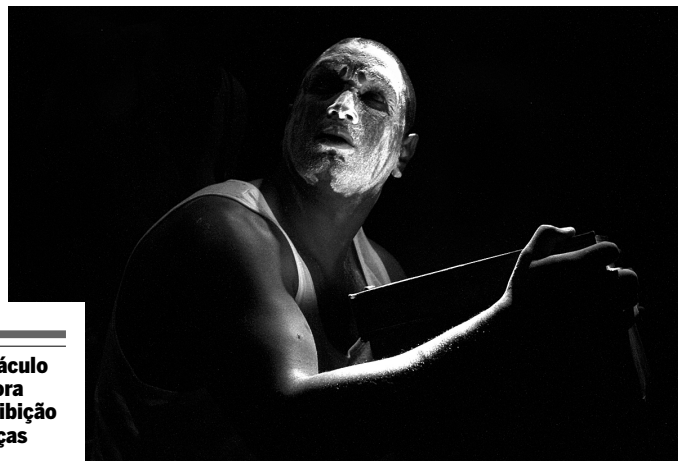
A escravatura do século XXI está aí, e é sobre isso que versa o novo espectáculo de Mónica Calle, 'Recordações de uma Revolução', que a encenadora dirigiu a partir de 'A Missão', de Heiner Müller, e que a própria protagoniza na Casa Conveniente, Lisboa, com "duas pessoas com alma de artista" que conheceu no Estabelecimento Prisional de Vale de Judeus.

Mário Fernandes e René Vidal, que cumpriram pena até ao início deste ano, formam, ao lado de Calle, um trio de revolucionários que, em plena Revolução Francesa, se dispõe a gritar 'Liberdade, Igualdade e Fraternidade' junto de escravos na Jamaica.

Para a criadora, esta foi a forma de dar continuidade a um trabalho iniciado no estabelecimento prisional em Dezembro de 2009, que encontra neste espectáculo a sua "conclusão lógica".

"Inicialmente, pensei fazer

Espectáculo incorpora uma exibição de danças de rua



Mário Fernandes numa cena de 'Recordações de uma Revolução', em cena até dia 31

interpretar o texto como um monólogo, mas, com a circunstância de conhecer o Mário e o René, achei que fazia todo o sentido juntá-los ao projecto", diz.

Assinando mais um espectáculo fortemente politizado —

algo que, de resto, caracteriza o seu percurso — Mónica Calle decidiu ainda incorporar no trabalho um momento de dança de rua protagonizado por sete elementos do grupo 12 Macacos, liderado por Wilson Magalhães.

Assumindo os nervos, Mário Fernandes e René Vidal não se cansam de elogiar a encenadora e prometem dar o seu melhor em 'Recordações de uma Revolução'. Para ver todos os dias até 31, em sessões às 20h00 e 22h00. ■

TAUROMAQUIA

Coliseu Figueirense recebe festa

■ Está de parabéns a 'afición figueirense', e também a empresa do Campo Pequeno, que montou a corrida de sábado no Coliseu da Figueira da Foz. Um público vibrante assistiu a um espectáculo com muito som, entre outras nas actuações de João Moura Jr. e Rui Fernandes, que sacaram faenas vistosas a dois toiros de Inácio Ramos.

Os animais foram complicados para os forçados do Aposento da Moita e Alcochete. A pé, António Ferrera, em dia de alguma dificuldade nas bandarilhas, brilhou na larga faena. José Tinoca dirigiu com acerto. ■ J.A.

CERIMÓNIA EM NOVEMBRO

Prémio 'Amália' para os Deolinda

■ O grupo Deolinda vai receber o Prémio Amália na categoria Música Popular na próxima edição do certame, cuja cerimónia terá lugar em Lisboa em Novembro próximo.

O prémio, que distinguirá ainda a fadista Maria Amélia Proença com o Prémio Amália de Carreira, foi instituído há seis anos, para distinguir os melhores intérpretes, instrumentistas, compositores e divulgadores do fado. Este ano, o júri foi composto por Fernando Machado Soares, Rui Vieira Nery, Nuno Lopes, Jorge Fernando e Álvaro Salles Lopes. ■ A.M.R. COM LUSA



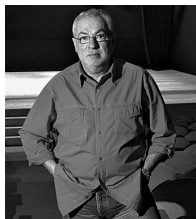
O grupo Deolinda

EFEMÉRIDES

1814 ■ É apresentada a primeira locomotiva a vapor viável, construída por George Stephenson, segundo os princípios de Watt.

1994 ■ Hussein da Jordânia e o primeiro-ministro de Israel, Yitzhak Rabin, assinam a declaração que põe fim a 46 anos de conflito.

PARA CELEBRAR 50 ANOS DE CARREIRA



Músico volta com 21 temas

Paulo de Carvalho em DVD

■ Prestes a celebrar 50 anos de carreira, que se assinalam em 2012, Paulo de Carvalho acaba de editar um DVD que integra não só o concerto que o cantor deu no Museu do Oriente, em Lisboa, em 2009, mas também um documentário biográfico que inclui testemunhos de colegas, amigos e familiares.

Esta edição inclui também um CD com 21 dos temas que fizeram uma carreira de sucesso, incluindo duetos com os filhos: 'Um Beijo à Lua' e 'Prelúdio Mãe Negra...', com Mafalda Sachetti; e 'O Meu Mundo Inteiro' e 'O Cacilheiro', com Bernardo Carvalho (que usa o nome artístico Agir). ■ A.M.R. COM LUSA

14. Artigo no jornal *Correio da Manhã* | Da prisão para os palcos do teatro | por Ana Maria Ribeiro | 25/07/2011



15. Equipa de *A Missão* a receber o prémio para “melhor espectáculo” | Gala SPA | Centro Cultural de Belém, Lisboa, 27/02/2012



16. Divulgação na imprensa dos nomeados para a XVII Gala Globos de Ouro | Melhor Espectáculo | Maio de 2012



17. Equipa do espectáculo ***Esta Noite Improvisa-se na Zona J*** a partir de Pirandello na entrada da sede da Zona não Viglada / Casa Conveniente | Bairro do Condado, Lisboa | Junho de 2015 © Daniel Rocha



18. Ensaios para o espectáculo ***Esta Noite Improvisa-se na Zona J*** a partir de Pirandello na entrada da sede da Zona não Viglada / Casa Conveniente | Bairro do Condado, Lisboa | Junho de 2015 © Daniel Rocha

3. *Em Brasa*

Almoço no Bando. No primeiro Sábado de cada mês é realizado um almoço convívio entre colaboradores e amigos. Neste dia estiveram as senhoras do grupo das Avózinhas, outros colaboradores e houve uma discussão sobre a Queima do Judas. JB [João Brites] toma a palavra. Refere que foi oito anos emigrante na Bélgica. Refere a sua paixão pelas soluções populares para situações de dramaturgia, citando o exemplo de uma situação de teatro popular em que alguém pretendia representar uma velha e desenhou no rosto riscas pretas a fazer de rugas.

JB refere que gosta de procurar alimento no povo e na sua capacidade criativa, numa memória criativa de ruptura e modernidade. As pessoas tornam-se importantes [para o seu trabalho] pelas suas sensibilidades. “São alimento”. [É preciso] procurar não apenas nos livros, mas também nas vidas.

Do diário de campo preparação da Em Brasa pelo Teatro O Bando no espaço da companhia em Vale de Barris, Palmela, 1 de Março de 2008.

Amauri dirige Kátia. Ser como vocês são. Não há que tirar nada. Não há que inventar nada. Já é uma artista. Que continuem a ser o que são. Podíamos pegar numa actriz e fazer com que ela imitasse. Ela conseguiria chegar muito próximo mas nunca seria o mesmo. Os actores vão representar. Os que não são actores não vão representar.

Kátia: É uma participação [com tom ligeiramente desconsolado].

Amauri: Vocês vão andar pelo Chiado antes do espectáculo. Queremos que as pessoas vos vejam fora do espectáculo e depois a surpresa de vos verem no palco.

Do diário de campo descrevendo os ensaios da peça Em Brasa pelo Teatro O Bando no espaço da companhia em Vale de Barris, Palmela, Lisboa, 5 de Março de 2008.

Ainda no rescaldo do abrupto final do projecto *Mena*, tomei conhecimento de que o Teatro O Bando estava a iniciar uma peça com uma forte participação de não-actores. Começo então os contactos para chegar à companhia. Pouco tempo depois é publicado no jornal *Público* um longo artigo que me dá a real percepção da amplitude do projecto em causa. É da autoria de Alexandra Lucas Coelho e intitula-se “Que faremos com estes sotaques?”⁵⁸

Lisboa está cheia de línguas e de sotaques. É tempo, dizem uns, de dar voz aos imigrantes que enchem a cidade. Outros vêem as coisas de maneira diferente. “Não existe isso de dar voz a alguém. Todo o mundo tem voz, falta é dar ouvidos”, diz o realizador brasileiro Amauri Tangará, convidado pelo Bando para a peça “Em Brasa”, uma das três encomendadas pelo São Luiz para o Ciclo Outras Lisboas, integrado no Ano Europeu do Diálogo Intercultural [...]. Amauri Tangara [...] resolveu também, antes de começarem a

⁵⁸ Alexandra Lucas Coelho, “Que faremos com estes sotaques”, jornal *Público*, suplemento Ípsilon, 15 de Fevereiro de 2008, pp. 6-12.

trabalhar no texto, tentar perceber “que Lisboa brasileira é essa que anda por aí”. Descobriu rodas de choro, uma das quais no recém-encerrado Grémio Lisboense, com “música de choro da melhor qualidade” feita por portugueses e brasileiros juntos, conheceu “um senhor que vende cocada e anda numa bicicleta”, encontrou figuras como Mané do Café, aprendeu que “a noite gay de Lisboa afinal não é brasileira, mas é portuguesa mesmo”, e decidiu, com João Brites e o resto do Bando, que o que era preciso era contar as histórias das pessoas. [...] São histórias que contrariam “a coisificação dos imigrantes, tratados como estatísticas económicas quando na verdade são seres humanos, com histórias interessantes”. As histórias individuais cruzam-se com textos do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu sobre a tolerância e a intolerância. “A ideia é que o espectáculo surja do encontro dessas pessoas que escolhemos para estarem connosco.” Não é, explicará Tangará, um espectáculo sobre a cultura brasileira. “É sobre esse encontro, essa passagem” das pessoas pela cidade, sobre a forma como “os brasileiros contaminaram os portugueses, com a sua cultura, a sua forma de viver.” (Coelho 2009: 6)

Insisti então na marcação de um encontro e a 27 de Fevereiro chegava a Vale dos Barris para assistir ao meu primeiro ensaio e fazer a primeira entrevista a João Brites, cenógrafo, dramaturgista e encenador do Teatro O Bando há mais de 40 anos.

A emergência do projecto

Este espectáculo – *Em Brasa*⁵⁹ – é um resultado muito singular, a partir de um grande colectivo. E esse colectivo – esse conjunto de pessoas a partilhar um espectáculo – é neste caso muito alargado porque acabámos por ir buscar pessoas que não são artistas. E ainda não sabemos muito bem como é que elas vão entrar no espectáculo. **Sabemos que se elas começam a “fazer teatro” está tudo estragado! Porque soa logo a teatro amador.** O que é bonito é por vezes eles contarem uma história... Temos aqui **um senhor que eu vi em Setúbal, com uma bicicleta, que vendia bolinhos de coco.** E eu achei piada porque ele andava de bicicleta por ali fora e [gritava] “o coco da minha avó!!!...” e metia-se com toda a gente. É brasileiro e tem aquele à vontade da relação. Mas também ia vestidinho, de fatinho, de bicicleta e chegava às esplanadas e tinha uma boa relação, não impositiva, não obrigava a comprar... **e achei piada.** E então convidámo-lo para entrar no espectáculo. O Sr. Cocada quando veio à primeira reunião não sabia ainda bem onde é que estava e [diz] “Eh pá! Eu vou fazer teatro, vou ser artista?! Já me tinha saído tudo na rifa menos esta!”

[Para além do] Sr. Cocada, temos também a **Kátia, que é cozinheira** num restaurante chinês, em Lisboa. **É uma figura lindíssima, gordinha.**

⁵⁹ O espectáculo *Em Brasa* foi uma encomenda do São Luiz Teatro Municipal em co-produção com O Bando. Estreou no teatro municipal a 17 de Abril de 2008 e esteve em cena até 26 do mesmo mês. Textos de: Caio Fernando Abreu, Ângela Dutra Menezes, Bocage, Cacaso, Carlos Drummond de Andrade, Chico Pedrosa, Clarice Lispector, Itamar Assumpção, Joana Capucho, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Olavo Bilac, Oswald de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Vinicius de Moraes, Zequinha de Abreu | Dramaturgia: João Brites e Amauri Tangará | Encenação: João Brites | Direcção de actores: Amauri Tangará | Espaço cénico: Rui Francisco | Figurinos e adereços: Clara Bento | Direcção musical: Tomás Pimentel | Assistência à direcção musical: Mylene Pires e Múcio Sá | Interpretação: António Terra, Bruno Huca, Fernando Arraiol, Jaime Rocha, Júnior Sampaio, Mané do Café, Pablo Fernandes, Raul Atalaia, Solange Freitas, Susana Cecílio, Valéria Carvalho (entre outros) | Bailarinos: Aelton Silva, Maria Socastro | Cantores: Max Santos, Mylene Pires | Músicos: Barriga, Janeca, João da Luz, Múcio Sá, Tomás Pimentel | Figurantes: Cassilda Figueiredo, Cocada, Emília Gomes, Gouveia, Kátia Luz, Nau Bezerra, Teobaldo Gomes (entre outros) | Desenho de luz: João Cachulo | Desenho de som: Sérgio Milhano | Fotografia: Duarte Ornelas | Montagem: Fátima Santos | Direcção de produção: Tati Mendes | Assistência de produção: Marco França | Assistência à dramaturgia: Miguel Jesus.

Ela conta histórias, de qualidade! As histórias que ela conta são inexcedíveis. Ainda não sei o que é que eu vou fazer [em palco]. Mas ela é inexcedível. Tem histórias muito interessantes. Da vinda para cá, em que acabou por bater com os costados em S. Tomé, em vez de ficar aqui. A primeira vez veio, vendeu a casa, despediu-se dos amigos que não queriam deixá-la vir, meteu-se no avião para cá e não chegou a entrar porque a polícia recambiou-a para trás... chegou lá e já não tinha casa! Os amigos quotizaram-se para ela voltar...

Eu acho que o teatro é também... o desafio das pessoas se encontrarem. Eu não sou um ser muito social mas acho que o teatro tem-me ajudado a estar com pessoas. Independentemente dos resultados. E a alimentar o meu imaginário. (João Brites)⁶⁰ [imagens 19 e 20]

A minha chegada deu-se breves semanas depois de os primeiros ensaios terem começado. A pesquisa para o projecto tinha-se, no entanto, iniciado meses antes, com uma primeira fase de trabalho de recolha de material teórico no Alto Comissariado para as Minorias Étnicas e uma segunda, em ruptura com a primeira, apoiada na ideia de que “as histórias estão mais com as pessoas” do que nos dados estatísticos. Começa então o trabalho de campo liderado por Amauri Tangará realizado em conjunto com a sua companheira Tati Mendes, directora de produção do projecto. Eles são os dois colaboradores brasileiros convidados para ajudar na concepção da estrutura do espectáculo. E é durante esse trabalho que encontram as personagens do vendedor ambulante Cocada e da cozinheira Kátia, referidas por João Brites e que se tornarão figuras centrais nas dinâmicas criadas por este colectivo, como veremos mais à frente. É ainda a partir dessa *pesquisa de contornos etnográficos* que surge a vontade de colocar as histórias em palco, o que leva ao alargamento do elenco a um grupo de cerca de trinta intérpretes, alguns deles para se representarem a si próprios.

[Quando chegámos aqui não havia ainda] nenhuma ideia. Havia essas informações técnicas, estatísticas, digamos assim. Que também interessavam, mas não muito. Para um espectáculo de teatro não interessa muito isso. Então decidimos, eu e a Tati, vadiar por Lisboa e ir à caça dessas coisas. Fomos ao Bairro Alto, fomos aos bares, às boites *gays*, ouvir pessoas, conversar... isso nos levou ao Clube do Choro. Chegámos lá e achámos aquilo muito interessante, foi aí que conhecemos o Múcio, o Janeca... a partir deles, conhecemos o Mané e o bar do Mané, que é o Tejo Bar. Lá já começámos a encontrar mais gente e aí começou a pipocar ideias.

Sempre que a gente encontrava uma pessoa, catalogava isso. Encontrámos dezenas de brasileiros... fomos à Graça falar com o Teatro Bocage... fomos à Expo [Parque das Nações] que tem uns brasileiros que cantam num tal do Cuba Libre. A gente foi tendo estas informações para depois dar uma peneirada nisso, dar uma garimpada nessas coisas, para ver onde a gente podia chegar. E as coisas melhores que conseguimos colocar no espectáculo foi quando não estávamos buscando nada!

⁶⁰ Entrevista com João Brites a 27 de Fevereiro de 2008, Vale dos Barris, Palmela.

E enfim, essas coisas foram batendo, batendo, batendo e a gente foi levando esse material todo para o João, até que promovemos em Dezembro um encontro dessas pessoas que nós tínhamos contactado, fizemos um sábado lá no Bando, e as pessoas foram falar... [...]

E a partir daí começámos a organizar a dramaturgia e eu parti para a pesquisa, **fui pesquisar textos e buscar referências. Darcy Ribeiro, Roberto da Matta, referências mais antropológicas...** Depois comecei também a entrar em textos de autores brasileiros que eu sei que são autores conhecidos mas que as pessoas não estão tão expostas... João Cabral de Mello Neto, Carlos Drummond de Andrade e fomos buscar Olavo Bilac...

Praticamente todas as pessoas que nós levámos ao João ele aceitou, ele incluiu no trabalho, ele gostou da ideia. Mas a gente fez um filtro anterior. Entrevistámos aí mais de 100 pessoas... Eu primeiro filmava com eles. Eles contando histórias e tal. E deixava eles a contar histórias. Fazia perguntas: Como é que chegou a Portugal? O que é que você faz aqui? O que é que achou mais estranho? O que é que te incomoda? Tem saudades do Brasil?... Essas perguntas mesmo, que qualquer um faz. E a partir daí a gente foi extraindo muitas histórias deles, como as histórias da Kátia... que já foi extraída a partir dessas entrevistas. O próprio Cocada, depois a história da Valéria que ela conta sobre Alfama... essas histórias foram tiradas dessas entrevistas. A partir disso: “fala aí, fala qualquer coisa!” “Ah lembrei de uma história...” E essas histórias a gente foi filtrando e passando para o João.

Foi assim! Foi um caminhar! Foi um construir dia a dia. Não foi nada planejado, a gente não sabia mesmo onde ia.⁶¹

O projecto passa então a centrar-se, nas palavras de Miguel Jesus,⁶² responsável pela comunicação e apoio à dramaturgia, nas características únicas das pessoas, na sua força em querer fazer bem, nos andares por causa das dores, em algo que é “insubstituível”, “uma veracidade que se impõe em palco”. Uma *veracidade biográfica* onde não se quer fazer teatro porque “podemos ser bons a contar histórias mas não a fazer teatro”. O projecto assume a partir daqui que quer procurar o seu material na rua e não é por acaso que é na rua que o espectáculo vem a começar.

Nos acessos ao teatro o público confronta-se com algumas passadeiras que cruzam as ruas adjacentes. / Actores cumprem actividades misturados com outros intervenientes habituais. / Ninguém percebe quem é e não é actor. / Cocada vende doces numa bicicleta. / Trovador canta como é seu hábito. / Cozinheira dá panfletos de restaurante chinês / Vocalista vende flores como os indianos. / Caboclo de Lança e Careto cruzam-se.⁶³

O almoço-convívio que Amauri refere é feito em Dezembro, com Kátia, a cozinheira, a fazer a feijoadade. A 20 de Janeiro acontece o primeiro estágio, uma prática recorrente da companhia e que marca o início do trabalho a partir de uma partilha intensa no tempo e no espaço por parte de toda a equipa – o colectivo de que fala João

⁶¹ Entrevista com Amauri Tangará a 25 de Abril de 2008, Teatro São Luiz, Lisboa.

⁶² Agradeço a Miguel Jesus a descrição que me fez destes primeiros momentos que não acompanhei. As referências que se seguem são feitas a partir dos registos do trabalho de campo.

⁶³ Do guião da peça *Em Brasa*, versão de 24 de Março de 2008, p. 1 [Anexo II (c)]. Para ver imagens deste momento, consultar o primeiro episódio do DVD com o **espectáculo integral** no volume de anexos [Anexo I(c)].

Brites. Eu chego um mês depois, para um trabalho intensivo durante os dois meses seguintes, até à apresentação do último espectáculo, a 26 de Abril. A referência na ficha técnica ao meu estatuto de “observadora” – “*Em Brasa* foi acompanhado por Teresa Fradique (Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha)” – é para mim mais do que uma constatação. Na verdade, este foi o momento de trabalho de campo que tomou uma forma mais convencional em toda a pesquisa e acabou por incluir, a partir de certo momento, a recolha de imagens.⁶⁴ Mas foi também aquele que me levou a reflectir de forma profunda sobre a visibilidade da nossa própria performatividade enquanto antropólogos em acção. Esta questão não me era muito óbvia até ter percebido que eu desempenhava – de forma mais ou menos espontânea – um papel que podia inspirar algo semelhante à personagem que João Brites criou numa das peças que encenou logo a seguir a um segundo período que passei em Vale dos Barris para acompanhar o projecto das Avózinhas, que descreverei de seguida. Essa personagem chama-se Michèle, veste uma gabardina branca comprida e carrega consigo “um tripé com ecrã e uma máquina de fotografar que faz barulho ao disparar”. Michèle não apenas fotografa e regista tudo, como escava, projecta imagens e tem um tema para investigar: “porque [é que] aparecem cruzeiros espalhados com o Cristo arrancado”. É mais importante que tudo: “Percebe-se que Michèle está pela primeira vez naquele lugar.”⁶⁵ Aquele lugar é o seu terreno de investigação e as restantes personagens, os seus informantes. João Brites descreveu-me na altura esta figura como alguém que cristaliza e torna inerte aquilo que regista de forma constante. O quanto há de antropóloga nesta personagem Michèle é difícil de medir, assim como até que ponto a minha passagem pelo Vale dos Barris a inspirou, mas o que é certo é que a sua criação me fez pensar no quão difícil pode ser o trabalho de observação quando estamos a acompanhar processos criativos que têm como objectivo, justamente, e como nós, criar algo para ser formalmente mostrado, exibido, compreendido. Fez-me pensar ainda na forma como com facilidade nos mantemos confortavelmente acampados nos terrenos de outros, confundindo a legitimidade institucionalizada da nossa personagem com o desafio de a criar de novo a cada lugar a que acedemos. Felizmente surgiram muitos momentos em

⁶⁴ Comecei a filmar pouco depois do início dos ensaios no Teatro São Luiz, a 12 de Abril. A partir daí foi difícil abandonar o registo audiovisual e passei a estar no projecto como uma espécie de documentarista. À época era meu objectivo fazer uma montagem de um documentário curto, projecto que foi depois abandonado por se mostrar inconciliável com o tipo de pesquisa entretanto desenvolvido.

⁶⁵ Guião da peça *Crucificado*, 1 de Junho de 2009, pp. 1, 3.

que o trabalho se fazia fora do palco – nos bastidores, nos restaurantes, nos encontros, nas entrevistas, nas boleias e no trânsito próprio das relações e das sensibilidades – ou poderia ter ficado condenada a ser uma eterna espectadora que nunca chega a entrar em cena, remetida para a solidão dos seus registos.

Em Brasa é portanto um espectáculo de dimensões consideráveis com um total de trinta e dois intérpretes [imagem 21] distribuídos na ficha técnica por cinco grupos – doze “Actores”, dois “Bailarinos”, dois “Cantores”, cinco “Músicos” e onze “Figurantes”. Ao longo dos dois meses de criação e ensaios e, sobretudo, a partir da deslocação para o Teatro São Luiz onde o grupo se reuniu numa base quase diária durante um mês, criou-se uma pequena comunidade de afectos e cumplicidades práticas. A diversidade e hibridez dos participantes – actores da própria companhia ou convidados de outras companhias, ex-alunos do João Brites da Escola de Teatro e Cinema, estagiários, as personagens da vida real como Kátia e Cocada, actores amadores como os *velhinhos* [imagens 22, 23, 24 e 25], a criança Teobaldo e sua irmã adolescente Emília, os músicos da Roda de Choro ou o cantor de rua Max, a vocalista de banda alternativa e ainda os bailarinos de dança de salão. É esta diversidade de participantes que conferem uma complexidade à natureza do registo da interpretação, – entre o teatro e o não-teatro – que João Brites explora neste projecto.

Um momento importante para compreender estas características do espectáculo deu-se a 10 de Março no ensaio geral feito em Vale dos Barris, antes da deslocação para o Teatro São Luiz, em Lisboa. Neste ensaio, com todo o elenco e equipa técnica, cada um se apresentou a todo o grupo, solidificando esta co-presença numa ideia de colectivo que ganha aqui uma nova legitimidade suportada pela transformação do espectáculo num objecto concreto. João Brites faz então uma longa descrição da peça para que todos conheçam o enredo: a ideia estrutural é a de movimento e mutação. Da vida e dos corpos. Apenas o Sr. Gouveia fica sentado a observar tudo o que se passa à sua volta, pois o movimento só existe se houver uma referência que está parada. A história principal – a partir de um conto do escritor brasileiro Caio Fernando de Abreu

(1948-1996) publicado na obra *O Ovo Apunhalado* (1975) – é a do(a) afogado(a),⁶⁶ uma pessoa que aparece na praia inconsciente e a quem não se vê a cara. Um estranho que preocupa todos e que é protegido pelo médico do lugar (a história original passa-se num pequeno e miserável povoado de pescadores). O padre não apazigua a situação, antes pelo contrário, e todos começam a culpar o estranho pelas desgraças que acontecem:

Um hálito de morte percorre a vila. E a senhora é a culpada disso. Porque não a deixou morrer? Os pescadores não trouxeram mais peixes, / Porque sopra este vento desde a sua chegada? / O leite coalhou todas as manhãs, / A senhora é cúmplice da destruição. [...] Por que não nos deixa ver a face dela? / Por que os animais morrem de sede pelas ruas? / Morreram as crianças nos ventres das mulheres prenhes, / Todas as donzelas perderam a pureza, / Não caíram mais estrelas / Todas as plantações secaram...⁶⁷

A população revolta-se e desencadeia um linchamento popular, matando o(a) *afogado(a)*. Ninguém se salva. (João Brites faz então algumas considerações sobre as implicações das pulsões primitivas.) É uma história trágica, mas as pessoas vão-se identificando com algumas personagens que surgem contando as suas próprias histórias. João Brites explica-as: o Sr. Cocada é ciclista e vende cocada. O António e a Valéria (os clandestinos) entram em duas caixas que são descarregadas e ficam sozinhos em cena – representando a coisificação do emigrante. No Chiado, no espaço exterior ao teatro, haverá passadeiras estendidas no chão e elementos do elenco “disfarçados”, vistos como pessoas na rua: o Cocada, a vocalista a vender flores, o Max a cantar, a Kátia a distribuir cartões. “Queremos confundir a realidade com ficção”, diz o encenador, diluir a diferença entre a história da pessoa e a história do teatro. Há ainda um repentista que tem duas intervenções, uma delas nordestina. O actor da casa, Raúl, declama poemas/textos literários em personagem de polícia sinaleiro que vai durante todo o espectáculo gesticulando como se ordenasse o movimento de vai e vem de pessoas sobre as passadeiras. Jacaré aparece inexplicavelmente a dançar ao fundo de cena, vestido de “El Dourado”. Há ainda duas viúvinhas/velhinhas: uma que resmunga, outra que acha piada aos estrangeiros. A segunda viúvinha/velhinha acaba por ficar carnavalizada, cheia de

⁶⁶ O trabalho de Caio Fernando Abreu, nomeadamente o conto “O afogado”, tem sido alvo de recentes estudos dos quais sobressai uma análise das suas personagens como espaços de alteridade, que convocam o “outro”, o “diferente”, o “estranho”, a “desterritorialidade” (Forster e Silva 2011; Neto 2011). Em particular, as duas figuras centrais da história – o médico e o adolescente – são analisadas à luz de aspectos da obra do autor que remetem para a presença de relações associadas ao homoerotismo masculino e que se ligam directamente às questões de subjectividade identitária da alteridade que percorrem a sua obra (Neto 2011). Na dramaturgia de João Brites, há uma inversão de género e **as duas figuras originais masculinas do médico e do adolescente são transformadas em mulheres** e a empregada em empregado. Não é certo que o aspecto de uma convivialidade homossexual – e o impacto social que esta traz à aldeia – estejam erradicados da peça *Em Brasa*, mas é claramente a dimensão de estranho, estrangeiro e do poder destruidor da acção colectiva face ao medo do desconhecido que parece aqui ser explorado pelo encenador.

⁶⁷ Do guião da peça *Em Brasa*, versão de 24 de Março de 2008, p. 48.

penas, enquanto a primeira se mantém sempre de negro, mas o seu corpo não consegue resistir à música. Aparecem também um Careto de Podence e um Caboclo de Lança de Nazaré da Mata (Pernambuco). A este propósito João Brites afirma perante todos que não quer folclorizar o espectáculo. Ninguém se vai vestir de careto ou de cabloco. Virá um careto de Podence e um caboclo do Brasil. A ideia é criar um encontro inesperado entre os dois. Este será aliás um dos momentos mais marcantes desta fase de preparação: ambos os performers chegam no mesmo dia ao São Luiz – Naldo Bezerra directamente do Brasil e Filipe Costa vindo de Podence – são mantidos na ignorância um do outro. Toda a equipa é chamada a sentar-se na plateia, que é escurecida. O momento tão esperado por João Brites e Amauri Tangará dá-se então quando os dois mascarados são “largados” no palco sem qualquer explicação prévia e interagem um com o outro.⁶⁸ O espaço cénico será o de uma empresa transportadora – continua a explicar João Brites –, haverá aventais pretos que o indicam. Há ainda a história da Musa e do Francisco e a história do crucificado: um homem que vai ao encontro de uma amante com uma porta às costas e que representa o emigrante que anda a “bater à porta”. Aqui surge a história do avôzinho, representada pelo Sr. António (e à qual será dada particular atenção no capítulo 9). O espectáculo termina com uma grande festa e dança – onde, não só se “solta a franga”, como frangos reais são largados – e em que todos se excedem mais uma vez mas por oposição ao grande ataque à afogada. Até o Sr. Gouveia se levanta para dançar.⁶⁹

*| ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral |*⁷⁰

⁶⁸ Naldo e Filipe desenvolveram uma proximidade forte fora do palco. Filipe levou Naldo ao Bairro Alto e a visitar Lisboa, mostrando um notável conhecimento histórico sobre a capital e revelando-se um guia de excepção. Acompanhei de perto e filmei a interacção entre os dois e eu mesma organizei uma expedição à costa de Lisboa e a Sintra para que Naldo cumprisse o desejo de molhar os pés pela primeira vez no Oceano Atlântico. Essa é no entanto mais uma das pistas seguidas que ficam apenas como um traço de caminho e ao qual não terei oportunidade de regressar.

⁶⁹ Esta descrição foi inspirada nos registos de trabalho de campo com entrada a 10 de Março de 2008, Vale dos Barris, Palmela.

⁷⁰ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/91984726>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte 1. A montagem deste excerto, com duração de 5’47” (o espectáculo dura cerca de 1h40), é da minha responsabilidade, a partir das filmagens originais, e constitui um instrumento de trabalho com vista a facilitar o acesso a alguns aspectos da peça fundamentais para a argumentação que aqui se apresenta. Não se pretende, portanto, fazer uma síntese do espectáculo. Para ter uma noção geral da peça, consultar o **espectáculo integral** no DVD respectivo, que se encontra no volume de Anexos [Anexo I(c)]. O filme integral é da autoria de Amauri Tangará, realizador e responsável pela dramaturgia e direcção de actores no espetáculo. O documento é composto por dois momentos: um primeiro com duração de 4’14”, num registo de *making of* e importante na medida em que mostra o início da peça fora do espaço do teatro, nas zonas adjacentes do Chiado; um segundo (dividido em duas partes) com o espectáculo completo, a partir de filmagens realizadas em diferentes dias e montadas de forma a reproduzir a peça no seu todo.

João Brites justifica esta longa descrição com a importância de que todos saibam das histórias da peça, para que vão criando uma memória, um afecto. É igualmente importante as pessoas conhecerem-se, porque o espectáculo é o resultado de cada um e das suas narrativas. O colectivo é particularmente extenso e complexo, o que dota esta peça de características específicas no conjunto do repertório da companhia. Aqui, por exemplo, não temos as grandes e icónicas máquinas de cena que caracterizam a produção cenográfica do Bando (AAVV s/d; AAVV 2009; AAVV 2011), mas temos uma composição altamente heterogénea do elenco, criada pelos corpos e pelas mudanças de registo performativo ao longo do espectáculo, assim como pela complexidade da sobreposição e movimentos realizados pelas passadeiras que atravessam o palco⁷¹. Também a natureza convencional do espaço cénico do Teatro São Luiz não faz dele o tipo de local natural à companhia e ao seu encenador, que assume: “Não sou adepto do palco à italiana e da caixa negra como espaços particularmente estimulantes para a criação teatral contemporânea. Costumo dizer que se tivesse possibilidades construiria para cada nova criação um edifício tão efémero como o teatro, com os respectivos bastidores, a área de acolhimento ao público, as ruas de acesso e os jardins se fosse caso disso” (João Brites, citado por Pais 2009: 35).

A comunidade e o colectivo

“Quando João Brites faz a encenação de romances [...] é sempre a força do anónimo, a alegria do colectivo, a poética da multidão que são transformadas em sujeito de cena.” (Nabais 2011: 48)

JB: “E hoje o que nós temos aqui realmente, não é só a história do colectivo, o que nós temos aqui hoje é o resultado realmente da relação afectiva com muitas pessoas. Também não andámos à procura dos “virtuosos”, não é agora de repente que a gente quer aqui transformar este espectáculo num espectáculo de virtuosos. Existem virtuosos misturados no meio de pessoas que não têm esse virtuosismo. Mas também o que nos andámos à procura foi de pessoas que criassem afectos connosco e criassem uma relação de afectividade e artística que permitisse fazermos um espectáculo juntos. E acho que isso a gente está a conseguir.”

*Do diário de campo, ensaio de Em Brasa, 14 de Abril de 2008,
Teatro Municipal São Luiz, Lisboa.*

As ideias em torno das noções de *comunidade* e *colectivo* são centrais e particulares neste projecto que nasceu há 40 anos, em Outubro de 1974, e cujo nome (O

⁷¹ Sobre o espectáculo Maria Helena Seródio escreveu a seguinte descrição: “[...] o espectáculo apresentava a captação de imagens do forte visualidade (refazendo em cena imagens e símbolos que os textos evocavam), bem como breves fragmentos narrativos e pequenos apontamentos humorísticos, mas não faltavam também — o que tem a ver igualmente com uma estética muito próprio do bando — elementos de crítica social e momentos de puro registo documental. Nestes dois últimos casos refiro-me a notas visuais de mercantilização do humano (...), bem como testemunhos de brasileiros — ditos na primeira pessoa em “histórias de vida” —, como foi o caso de uma cozinheira (Kátia Luz), que nos contava como acabou por casar com um português depois de grandes “peregrinações” (...). esses núcleos documentais formavam os momentos de mais directa cumplicidade com a plateia (...). (Seródio 2008: 112).

Bando) foi decidido num quintal em Paço de Arcos (AAVV 2009: 131), no rescaldo da revolução dos cravos e do consequente regresso dos exilados políticos.⁷² Alguns anos antes, em 1971, João Brites havia criado com Jacqueline Tison – ainda na Bélgica onde estudou Gravura e Cenografia – o Théâtre INTI, teatro de intervenção “que actuava nos protestos de massas contra a guerra no Vietname” ou “contra as demolições de casas para passarem auto-estradas” (Brites 2009: 194). INTI era igualmente o nome da comunidade de artistas de que Brites fazia parte e que acabou por influenciar assumidamente algumas das ideias basilares que estiveram na origem do Bando e dos seus processos criativos:

Estava prestes a chegar o ano de 1968. Ocupávamos então a Escola Superior de Artes Visuais (“La Chambre”). Até sermos expulsos pela polícia de choque, dormimos durante várias semanas nos ateliers [...] e alimentávamos com cartazes e folhetos as lutas dos estudantes e dos estivadores. Eram experiências fugazes de solidariedade e de colectivismo que iam desembocar na experiência comunitária dos anos 60. [...] Esta foi uma experiência marcante quando decido fundar o Teatro o Bando.” (Brites 2009: 193-195)

Presenciei em vários momentos do trabalho de campo – nas minhas conversas pessoais com João Brites ou em intervenções públicas a que assisti – a sua recorrente referência à experiência de imigrante (ouvi-lhe mais vezes esta expressão do que a de exilado, talvez dado o contexto biográfico dos participantes do *Em Brasa*), assim como referências à importância da dimensão comunitária no trabalho do grupo. Mais ainda, o Bando é uma das companhias centrais na criação de um lugar específico para a arte teatral no espaço pós-revolucionário⁷³ constituído num contexto que Vasques identificou como uma “propedêutica da emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas” (Vasques 1999: 113). Um teatro “colectivista de agitação e propaganda” (1999: 113), marcado num

⁷² João Brites vai para Bruxelas em 1966 para fugir à guerra colonial, onde adquire o estatuto de exilado político da ONU (AAVV 2011: 24) e regressa logo após a Revolução de 1974. Entre o grupo fundador encontramos outros nomes com experiência de exílio político, como é o caso de Jorge Barbosa (1940-1993), também activista estudantil e desertor do serviço militar, que viveu na clandestinidade até 1968, tendo partido igualmente para a Bélgica e regressado em 1974 (AAVV 2009: 131).

⁷³ Do conjunto de companhias de “teatro independente” nascidas neste período, Vasques (1999) destaca os seguintes: “Assim, depois dos veteranos Teatro Experimental do Porto (TEP, 1953), do Teatro Experimental de Cascais (TEC, 1963) ou do Teatro Estúdio de Lisboa (TEL, 1964), a que se seguiram, ainda antes do 25 de Abril, a Comuna (1972) e a Cornucópia (1973), surgem no campo grupos ou companhias como O Bando (1974), a (nova) Casa da Comédia (1975), a Barraca (1975), o Teatro da Graça (1975-1993) [...] o Centro Cultural de Évora (1975), o Seiva Trupe (Porto, 1978), o Teatro de Campolide (a partir de 1978, Companhia de Almada), o Teatro O Semeador de Portalegre (1978), Teatro Art’Imagem do Porto (1981), o Novo Grupo (1982; ex-Grupo 4, 1967), a Companhia de Teatro de Braga (1984), entre muitos outros projectos de diversa longevidade e profissionalismo que desenvolveram projectos específicos ou de ‘serviço público’ dentro ou fora do quadro da ‘descentralização’” (Vasques 1999: 114).

primeiro momento por uma “radical efemeridade” (1999: 114), para depois, ao longo da década de 80, se desenvolver de forma a potenciar novas abordagens dramatúrgicas e estéticas a partir das experiências trazidas do exílio ou do contacto com mestres europeus (Vasques 1999).

No que ao Bando e a João Brites diz respeito, importa destacar alguns elementos que marcam essa construção paradigmática de um espaço renovado para a prática teatral, o que tem um alcance longo que acaba por abarcar as diferentes gerações representadas nos cinco projectos que suportam etnograficamente esta pesquisa⁷⁴. Em primeiro lugar, observamos a explicitação da experiência biográfica como um aspecto sensível na definição de uma ética e práticas artísticas com determinadas características. Esse aspecto é bastante visível, por exemplo, quando João Brites, num texto intitulado “Teimar em inscrever no quotidiano a dimensão ética e política do teatro” ([2006] 2009) relaciona as suas experiências de infância, juventude e jovem adulto no exílio com os princípios estruturais que formaram aquilo que é o colectivo do Bando, enquanto cooperativa artística. Escolho um exemplo, entre outros possíveis:

Em 1965/66, era aluno do Liceu Pedro Nunes. Tinha reuniões clandestinas: lembro-me de ir de carro sem poder levantar a cara para não reconhecer as ruas, ir até junto dos prédios sem ver o número ou o andar. Tinha o sentimento de que a minha vida estava nas mãos de um outro em quem eu tinha de confiar. O medo de ser preso era parecido ao medo de cair que sentiria muitos anos depois durante exercícios de escalada na preparação do espectáculo *OS BICHOS*.⁷⁵ Em ambos os casos, havia essa sensação comum de ter a minha vida, a minha liberdade, dependente da responsabilidade e do comportamento de um companheiro. Terá sido este um dos primeiros factores na construção do meu conceito de colectivo?⁷⁶ (Brites 2009: 193)

Esta visão política do teatro como “uma técnica de libertação das forças vitais de uma comunidade” (Nabais 2011: 47) joga-se, segundo Nabais, fora das relações de poder convencionais, e dá lugar a um território de prática dramatúrgica própria:

⁷⁴ A extensão no tempo de vida da companhia, a quantidade de produções desenvolvidas e o hábito de convidar pesquisadores a escreverem sobre o seu trabalho, levam a que exista diverso material publicado sobre O Bando, entre ele três importantes monografias (AAVV 1994; AAVV 2009; AAVV 2011). É por essa razão que a parte dedicada aos seus projectos é mais extensa por relação com os restantes.

⁷⁵ O espectáculo *Os Bichos* (1990-1997), com encenação e espaço cénico de João Brites a partir do texto homónimo de Miguel Torga, tornou-se um dos espectáculos de referência da companhia, tendo sido feitas cerca de 67 actuações, algumas delas internacionais. “A argila cobre a pele dos personagens. Os personagens são bichos. [...] Os actores parecem bichos acrobatas mas são apenas pessoas que exorcizam o seu medo do vazio” (AAVV s/d: 72).

⁷⁶ Na sequência desta ideia, Brites refere as suas leituras marxistas como contribuindo igualmente para “um referencial de valores” formado nesta época e que “havia de continuar inabalável até hoje” (Brites 2009: 193).

Nesse sentido para que o teatro seja político, ele tem que abandonar o registo dramático. Isso não significa que João Brites rejeite o modo narrativo. Existe uma pluralidade de histórias que constituem a matéria da cena. Mas o núcleo narrativo nunca está do lado do texto ou das vozes. (2011: 47-48)

À fuga a uma utilização convencional ou confinada ao texto dramático corresponde a busca por espaços cénicos insólitos, rurais ou urbanos, que desafiem a convenção dos poderes hierarquizados e as geografias de ocupação impostas pelo palco à italiana – sendo ambas estas estratégias criativas em grande parte influenciadas pela formação académica e pela experiência de João Brites enquanto artista plástico, como é recorrentemente referido pelo próprio ou pelos autores que têm sido convidados a escrever sobre a companhia (Brites 2009; Pais 2009; Nabais 2011; Vasques 2009, 2011; Borges 2008).

O lugar e a forma que o texto e a escrita tomam nas peças do Bando aproximam-nos de alguns aspectos importantes das dramaturgias das duas últimas décadas e que marcam uma boa parte dos projectos aqui trabalhados – com algumas excepções no caso de Mónica Calle, como veremos no capítulo 8. O conceito de *dramatografia* [imagem 26] criado por Brites com o objectivo de definir uma nova forma de escrita teatral que representasse gráfica e simultaneamente o conceito dramatúrgico e o espectáculo teatral em si mostra bem a relação que mantém com o texto:

Raramente nos apoiamos num texto escrito propositadamente para o teatro, porque não é o facto de estar escrito em diálogo que torna esse texto mais para-teatral. Encontramos noutro material escrito uma riqueza de imagens dramatúrgicas e uma diversidade e complexidade de personagens invejável a muitos textos ditos dramáticos. Como actuamos? Talvez como o pintor que em vez de linhas, formas e cores, usa palavras e imagens tridimensionais; ou como o dramaturgista que se serve mais da tesoura e da cola do que da caneta, não só para colar quase sempre textos alheios, mas para fundir, associar, sobrepor outros fragmentos de outras imagens. [...] os textos passam então a ser fixados em três colunas atribuídas aos diálogos, à descrição da acção e aos efeitos. [...] O processo de colagem destes textos veio abrir uma nova maneira de coser fragmentos do património histórico a sinais etnológicos, a informações fornecidas pela análise de historiadores, a elementos de contemporaneidade artística. (Brites 1990, citado por Pais 2009: 31-33)

Esta referência de Brites às dimensões etnográficas como componentes que integram a “terceira coluna”, o lugar dos “prolongamentos não ditos, do texto dito” (Brites 1990, citado por Pais 2009: 32) é importante e remete, como é óbvio, para um aspecto essencial da sua prática. Desde o primeiro momento que a companhia se assume como um “colectivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária”, onde o rural ou urbano, adulto ou infantil, o erudito

ou popular, o nacional ou universal são fronteiras para serem ultrapassadas (AAVV s/d: 1). E este é o lugar que – associado à missão fundadora do grupo que aposta na intervenção social no terreno e na descentralização – facilmente encontra o “antropológico”. Esta relação é, aliás, um elemento identificado de forma explícita por alguns dos autores que escreveram sobre o grupo, como Listopad, Vasques, Pais ou Serôdio:

[...] João Brites foi o homem que ligou o teatro ao que se poderia chamar a antropologia. Ele foi o primeiro, creio, a falar em teatro antropológico e não no sentido da palavra que vem de fora, mas no sentido antropológico daqui. [...] Os primeiros espectáculos do Brites, que realmente suscitaram surpresa – criados por alguém que não vê no teatro algo pré-fixado –, apostaram numa antropologia exercitada. A prática antropológica de Brites é poesia. Não a poesia no sentido da coisa feita, mas sim enquanto qualquer coisa que em si é poética, e isso faltava aqui [em Portugal]. Faltava a poesia que não fosse apenas lírica, épica, outra. Faltava uma poesia criada de **húmus, de terra, de terra onde ele está ou queria estar**. Deste modo, a antropologia era, também, o futuro. Foram grandes espectáculos dos quais guardo memória muito exacta. O Brites chegou com algo a que chamaria uma nova ruralidade. Não rural, não agrário, não camponês, mas ao mesmo tempo, partilhando **a grande simplicidade, uma sobriedade do rural**, daquilo que é simples e do qual não é necessário falar, só mostrar.” (Listopad 2009: 80-81, sublinhados meus)

Centro irradiador de inquietação e de festa, e base de uma criação teatral sem tradição no nosso país, o colectivo [...] assumiu-se, desde os primeiros trabalhos, como locus de intervenção social e de recusa de uma convenção teatral herdada. Depois da intensa experiência inicial de descentralização com base numa ideia aberta de teatro para a infância e juventude, a sua linguagem afirmou-se na linha de uma contemporânea etnoantropologia, ainda com ressonâncias de Grotowski, Brook, Barba, Schechner ou Mnouchkine. (Vasques 2011: 75)

Em meados dos anos 80 o Bando propôs-se fazer um “teatro de comunidade” que reunisse diferentes gerações, e encontrou um aliado importante nas formas de arte popular, recuperando canções, contos e tradições, bem como objectos artesanais reconfigurados pelo director/cenógrafo. Não faltava a ideia antropológica de festa popular e, na celebração de memórias colectivas, os seus espectáculos aliavam aspectos lúdicos e de crítica social, ao mesmo tempo que investiam em processos de envolvimento dos espectadores na acção. [...] Curiosamente, as propostas antropológicas que o Bando trabalhou em alguns dos seus espectáculos, introduziu-se desde cedo a ideia de morte como parte integrante de um ciclo de vida que não devia ser rasurado, nem sequer para um público infantil. (Serôdio 2009a: 51-52)

Parece haver várias *antropologias* possíveis nas propostas do Bando. Para Listopad, o antropológico de Brites é o lugar da poesia das coisas simples, das coisas de cá, não museológico ou revivalista, mas poético e simbólico na busca de elementos dramaturgicos inovadores a partir de uma abordagem do rural enquanto espaço de depuração. Essa abordagem emana de uma relação muito particular com o próprio contexto histórico e político vivido no país e, por isso mesmo, afasta-se da direcção

levada a cabo por outros encenadores europeus, que se viraram para o Oriente nesse movimento de procura de formas de ruptura e reconceptualização das suas práticas teatrais a partir de uma aproximação à *etno-antropologia* de que fala Vasques. Tal como fez a própria antropologia portuguesa e os seus antropólogos das gerações de 70 e 80 – alguns também regressados do exílio (Leal 2000; Pina Cabral 1991) –, Brites e a sua companhia “foram para o fora-do-centro e para os ‘indígenas’ não alfabetizados do nosso ‘país profundo’” (Vasques 2009: 127) em busca do seu discurso próprio. É também antropológico o sentido de colectivo que estrutura o grupo e a relação de horizontalidade que estabelece com as comunidades com que trabalha. O teatro comunitário ganha aqui um sentido específico – é uma atitude mais do que um objectivo. Uma atitude que activa um funcionamento que “exclui os valores e a prática do individualismo e do vedetismo” e se dirige à comunidade, como afirmam no seu texto colectivo *Manifesto 2*, de 1988 (Brites, citado por Pais 2009: 38).

Nos primeiros anos, essa comunidade para quem se trabalhava situava-se eminentemente no espaço rural. E se o que aí se buscava era a sua poética, essa mesma busca inscrevia-se numa prática política herdeira do período histórico pós-revolucionário. Tratava-se não apenas de seguir a linha de ligação do teatro à vida, mas de o fazer como uma espécie de recuperação de um legado perdido em cinco décadas de ditadura, tal como logo afirma a companhia num texto com data de Julho de 1979:⁷⁷

Nós, artistas, pensamos que é muito importante procurar nas fontes populares, sobretudo em Portugal onde a cultura foi esmagada durante 50 anos pelo fascismo. Isto não para construir um museu mas para ter uma ligação com o mundo da vida, do trabalho, com gentes do nosso país e não exclusivamente com o mundo artístico, separado da vida [...]. O que torna emocionante e vital para os artistas, nem são as ideias na perspectiva duma impalpável abstracção, mas a criação das suas materializações cénicas. (citado por Pais 2009: 41)

A descentralização e a aproximação ao mundo rural marca a história do grupo desde o seu início. O seu segundo espectáculo, *O Pastor* (com encenação e textos colectivos), é estreado logo a 13 de Dezembro de 1974 no contexto das Campanhas de Dinamização Cultural do Movimento das Forças Armadas (MFA), sob o patrocínio da

⁷⁷ Publicado nas *Actes des Colloques des II^{èmes} Rencontres de Théâtre pour L'enfance et la Jeunesse*, Cahiers du Soleil Debout (Lyon, citado por Pais 2009: 41).

Direcção Geral do Património Cultural (AAVV 2009: 320).⁷⁸ As próprias campanhas, ao emanarem de “propostas da agenda revolucionária”, surgiam como espaços de “confluência entre projectos individuais e colectivos”, determinando e ao mesmo tempo reflectindo o próprio “rumo do processo de transição democrática” (Almeida 2008: 837).

Nesses primeiros anos do Bando – que correspondem aliás ao período em que as obras eram assinadas colectivamente (o que acontece até 1979) –, o grupo tinha sede no Palácio Valenças, em Sintra, e trabalhou intensamente com a população rural do concelho. Essa experiência é radicalizada em 1977, quando, como reacção a ter visto o apoio estatal à companhia negado pelo Secretário de Estado à época, David Mourão Ferreira, o grupo parte para Trás-os-Montes. Aí organiza, em Novembro, os primeiros Jogos Populares Transmontanos, que ficaram na memória de todos como um dos momentos fundadores desta relação com o popular e que são ainda tema recorrente nas conversas em que participei sobre a intersecção do trabalho do grupo com uma dimensão antropológica.

Nas primeiras páginas desta descrição do projecto *Em Brasa* cito João Brites na sua primeira entrevista, tinha eu acabado de chegar ao terreno. Uma das mais imediatas definições que me dá da peça corresponde justamente a este lugar iniciático e fundador do *colectivo*. Um colectivo que é formado pela circunstância de aquele conjunto de pessoas partilhar um espectáculo. A sua singularidade residia no facto de o grupo, não só ser extenso e heterogéneo, mas, sobretudo, incluir não-artistas. Pessoas a quem foi pedido para *não fazerem teatro*. É nesse momento que me fala pela primeira vez no Cocada, o senhor que encontrou em Setúbal a vender bolinhos numa bicicleta, e na cozinheira Kátia, que “conta histórias, de qualidade”, como já referi acima.

O mais importante para Brites parece ser ainda, e passados 40 anos, o teatro como espaço de reunião, pretexto para um encontro que cria um colectivo que resulta da alimentação mútua de imaginários. Quando Kátia e Cocada me explicam o significado

⁷⁸ Para mais informações sobre as campanhas de dinamização cultural do MFA (1974-1976), ver o trabalho incontornável da antropóloga Sónia Vespeira de Almeida. Segundo a autora: “[...] logo a partir do início de Maio de 1974 o MFA procura o apoio dos intelectuais portugueses e das associações culturais das várias zonas do país [...] (Correia *et al.*, s.d., pp. 168-169) no sentido de promover e cimentar uma colaboração no quadro das campanhas de dinamização, o que manifestava uma nova atitude face à intelectualidade portuguesa. Neste processo de mudança de regime,urgia pensar e construir um projecto cultural nacional, no qual pela primeira vez lhe era atribuído um claro protagonismo. Este projecto será a ‘descentralização cultural’, materializada pelo MFA através das campanhas que procuravam ‘reanimar os portugueses culturalmente’ e arrancá-los ‘do seu paradiso’” (Almeida 2008: 826).

da sua participação, percebemos a profundidade do alcance desse confronto de imaginários.

Este projecto para mim foi mais uma experiência de vida. Que eu entrei por curiosidade, achei que ia ser só uma brincadeira ou que talvez eu nem chegasse ao final porque no meio de tantas histórias que Tati e Amauri conheceram... [...] Quando eu cheguei aqui eu me emocionei porque é como eu te falei. Quando eu decidi ajudar Amauri para o projecto e contar a minha história, eu não tive aquele objectivo de fazer sucesso, nunca me passou pela cabeça que **eu seria aplaudida** [a meio do espectáculo, no final da sua prestação]. Para mim foi uma surpresa. Eu fui porque **eu queria levar para as pessoas a mensagem** que: “a gente pode quando quer”. E eu acho que a minha história é mais do que um exemplo de vida que nós podemos conseguir os nossos objectivos. Depois eu de repente pensei que **podia ajudar alguém** porque onde a gente menos espera tem alguém **precisando de uma palavra ou um exemplo**. E foi isso que eu quis quando eu aceitei. Eu nem sabia que tinha caché, não, não sabia que tinha um caché para figurantes e participantes da peça. Foi por minha livre e espontânea vontade mesmo. (Kátia Luz)⁷⁹

Para mim... para mim correu tudo bem. O que eu faço aqui, faço na rua. Tranquilo, é o meu trabalho. Falar, brincar... [mas no entanto tem muitas cábulas e encarou a sua prestação com o mesmo enfoque e exigência técnica de um actor profissional] Às vezes entro na hora errada. Uma vez ou duas. Isso é normal. **Não sou nenhum actor. Estou a fazer papel de actor! Sou actor na vida real! Na brincadeira, no trabalho! No teatro que eu mesmo criei na rua para vender os meus produtos**. Mas a primeira vez assim no palco, errar uma vez ou duas é normal. Está tudo tranquilo. (Sr. Cocada)⁸⁰

Para Kátia, a presença no *Em Brasa* relaciona-se com a sua concepção da vida como uma busca permanente de um estado de generosidade e uma vontade de espalhar a sua mensagem. Para Cocada, o palco do São Luiz é a continuidade da rua, onde já interpretava a personagem que criou para si próprio. Se essa noção auto-reflexiva é fruto do espelho dado pelo palco ou prévio à sua existência, nunca saberemos, mas a organicidade com que aceitam a participação é o que gostaria, neste momento, de registar.

Ao contrário de muitas das peças do Bando, o espectáculo *Em Brasa* não voltou a ser apresentado para além da temporada prevista no São Luiz. A cobertura jornalística foi também relativamente escassa, embora o ciclo “Outras Lisboas” tenha sido alvo de alguma atenção mediática. Com o regresso de Tati e Amauri a Vale dos Barris, meses mais tarde, foi organizado um encontro para exibição do filme feito por este último. Kátia apareceu – tinha conseguido alugar um pequeno café no seu bairro e largado o restaurante chinês. Era agora, e finalmente, patroa de si mesma. Para além de Kátia, marcaram presença ainda alguns dos músicos, mas ficou desde logo visível que o

⁷⁹ Entrevista com Kátia Luz a 22 de Abril de 2008 no seu camarim do Teatro São Luiz, Lisboa.

⁸⁰ Depoimento de Cocada recolhido a 15 de Abril de 2008, dia da antestreia, nos bastidores do Teatro São Luiz, Lisboa.

colectivo tinha sido coeso, mas efémero, e que a sua força era a força dada pelo território criado pela cena. Neste encontro, Cocada não esteve e o seu contacto tinha-se tornado inviável logo após o fim da temporada. Aliás, ele já me havia explicado porque é que se tinha mostrado indisponível para dar uma entrevista a uma jornalista que se tinha interessado pela sua história:

A partir de segunda-feira eu tenho a minha vida pela frente. Eu quero seguir a minha vida, que é arrumar um trabalho agora, né? E trabalhar. Só que se por acaso ela [a jornalista] queira me procurar até sábado ou domingo, vou fazer entrevista com ela e tirar retrato para a revista. [Mas] a partir de segunda-feira eu estou muito ocupado, estou com a cabeça muito ocupada, com o trabalho, não é? Agora se acaso alguém me contratar e me chamar para qualquer [projeto] eu 'tou aí, estou disponível. Só que quando eu 'tiver trabalhando, se for dentro do meu horário eu aceito, se não for, eu não posso aceitar, não é, porque eu não posso largar o emprego, não é? Tenho de arrumar um emprego ainda. (Cocada)⁸¹

Ao contrário de Kátia, que voltou a aparecer num segundo encontro marcado (a que compareceram, para além dos elementos fixos do Bando, apenas eu e ela) e que cultivou ainda alguns laços criados ao longo daqueles meses, Cocada tinha, no final da temporada, uma relação mais pragmática e menos afectiva. Tudo se jogava, para ele, na continuidade ou não, do trabalho começado no palco. E nesse sentido ainda acrescenta:

É, pode ser qualquer coisa. Pode ser alegre ou triste. [...] por exemplo uma peça sendo um balconista, também pode ser. Alguma coisa como vilão ou como bonzinho. Ou como triste ou... sei lá... até como... vestido de mulher, por exemplo [*ri-se*], eu não ligo para isso não. Alguma coisa engraçada, eu gosto muito de coisa engraçada também. Uma peça teatral uma coisa assim... uma coisa mais alegre... mais também... (Cocada)⁸²

⁸¹ Entrevista com Cocada a 25 de Abril de 2008, Chiado, Lisboa.

⁸² *Ibidem*.



19. Cocada | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



20. Katia Luz | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



21. Foto de grupo do elenco | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



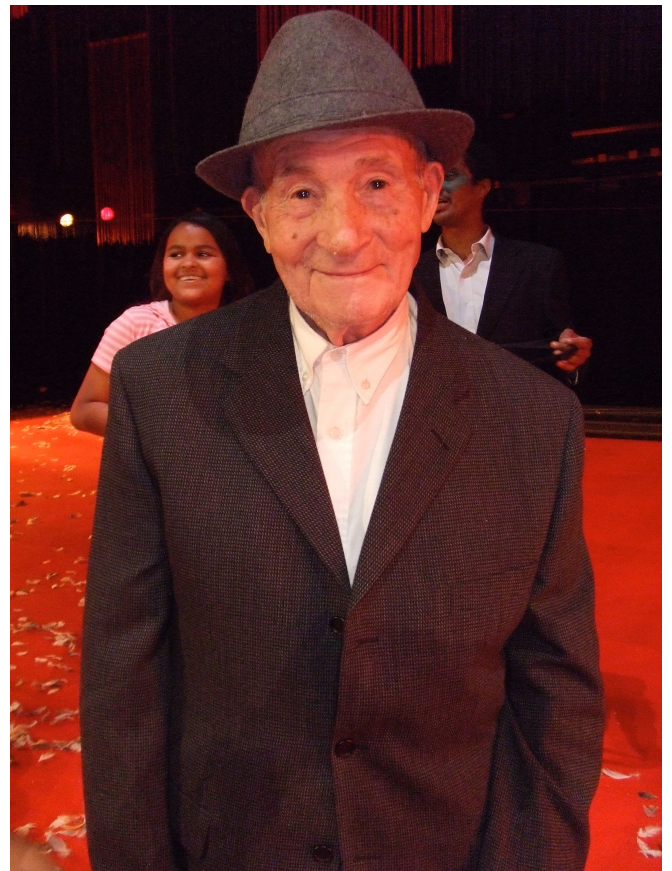
22. Cassilda Figueiredo | ***Em Brasa*** | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



23. Lucinda Piedade | ***Em Brasa*** | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



24. António Rita | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



25. Joaquim Gouveia | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique

| | | | |
|-------------|-------------|--|-------|
| 1.....1 | 1.....1 | no exterior do teatro1 | |
| 1.1.....1.1 | 1.1.....1.1 | personas personagens1.1 | 00:00 |
| | | Nos acessos ao teatro o público confronta-se com algumas passadeiras que cruzam as ruas adjacentes. | 00:00 |
| | | Actores cumprem actividades misturados com outros intervenientes habituais. Ninguém percebe quem é e não é actor. | 00:00 |
| | COCADA | ... | 00:00 |
| | TROVADOR | ... | 00:00 |
| | COZINHEIRA | ... | 00:00 |
| | VOCALISTA | ... | 00:00 |
| | CABOCLO | ... | 00:00 |
| | CARETO | ... | 00:00 |
| 2.....2 | 2.....2 | no interior do teatro2 | 00:00 |
| 2.1.....2.1 | 2.1.....2.1 | personagens ocultos.....2.1 | 00:00 |
| | | SOM MUS 01 BATUCADA BASTIDOR | 00:00 |
| | | ILUMINAÇ 01 Público | 00:00 |
| | | Público vai entrando e sentando-se na plateia ao som bem vibrante de música brasileira que é executada nos bastidores | 00:00 |
| | | Palco escuro aparentemente vazio. | 00:00 |
| 2.2.....2.2 | 2.2.....2.2 | personagem pessoa.....2.2 | 00:00 |
| | | ILUMINAÇ 02 Espectador | 00:00 |
| | VELHOTE 1 | ... | 00:00 |
| | | O Seguidor vai seguindo discretamente alguns espectadores até se sentarem. | 00:00 |
| | | Um Velhote de chapéu entra na plateia iluminado discretamente pelo Seguidor. Percebe-se que vem de uma zona rural. Senta-se no eixo da futura passadeira azul. Esquece-se de tirar o chapéu. | 00:00 |
| | | ILUMINAÇ 03 Público baixa | 00:00 |
| 3.....3 | 3.....3 | no meio da cena.....3 | 00:00 |
| 3.1.....3.1 | 3.1.....3.1 | pessoa no palco.....3.1 | 00:00 |
| | PADRE | ... | 00:00 |
| | | V passadeira 01 AZ1 CARDINAL 1/1 | 00:00 |
| | | SOM MUS 01 final Batucada fade out | 00:00 |
| | | SOM MUS 02 REPENIQUE | 00:00 |
| | | ILUMINAÇ 04 Passadeira azul | 00:02 |
| | | Falso espectador que está sentado no eixo norte sul levanta-se e desenrola primeira passadeira enquanto música baixa. | 00:04 |
| | | | 00:06 |
| | VELHOTE 2 | ... | 00:08 |
| | | ILUMINAÇ 05 Avôzinho | 00:10 |
| | | Descobre-se de pé Velhote gémeo do primeiro parado no palco com cadeira na mão. Procura um lugar para pôr a cadeira. | 00:12 |
| | | | 00:14 |
| | | SOM MUS 03 LINGUAJARES Gravação | 00:16 |
| | | Ouve-se, não se sabe onde, o repenique que dá entrada no samba. Avô pára e ouve. | 00:18 |
| | | | 00:20 |
| | | | 00:22 |
| | | Ouve-se de um dos lados um linguajar estranho. É árabe. Tem algo a ver com a voz que sai dos minaretes e ecoa na cidade. | 00:24 |
| | | | 00:26 |

4. Cotovias e Henriques

Os textos, a Lola [Dolores de Matos] dá assim: este é para ti, este é para ti e este é para ti. E depois temos de estudar, não é? Olha! É engraçado que às vezes de noite acordo e o meu marido diz: “O que é que tu estás para aí a falar?”, “Estou a estudar!” e ele: “Ó mulher cala-te que eu já estou enjoado de te ouvir!” [ri-se]. Até a minha neta – agora ela já tem 11 anos – leio para ela. Ó mulher, acabo de ler e ela já sabe tudo: “Ó Ana, a avó vai dizer, que tem de pôr isto na cabeça”, “Ó avó, não estás a dizer bem, isto não é assim”, estás a compreender? Ela ensina-me.

Entrevista com Alexandrina, membro do grupo As Avózinhas,

Palmela, 16 de Maio de 2008.

Com elas fiz dois projectos. Um com texto do Gonçalo M. Tavares, *Monsieur Henry*, em que elas faziam de Henriques, num texto difícilíssimo para elas, que levou meses e meses a decorar. [...] Quando trabalho com as velhinhas, de repente já não é a questão da improvisação. É ver como é que um texto do Gonçalo M. Tavares, um texto que elas próprias não percebem, que as fazemos ler durante dias e dias – e é *fazendo que vão percebendo* –, é compreendido um ano depois. Eu quando vejo o espectáculo, um ano e meio depois, fico... fico siderado! Também porque tem o trabalho da Lola, não é? Que insistiu, que foi fazendo, que foi automatizando. E realmente eu penso assim: eu com actores profissionais não podia fazer isto!

Entrevista com João Brites,

Palmela, Vale dos Barris, 27 de Fevereiro de 2008.

Assisti pela primeira vez a um ensaio das Avózinhas a 1 de Abril de 2008, no Cineteatro São João, em Palmela, estava eu a fazer trabalho de campo em Vale dos Barris e o grupo a preparar-se para apresentar o seu espectáculo *A Cotovia*⁸³ pela décima primeira vez. Entrei já o ensaio tinha começado e por isso sentei-me silenciosamente na plateia a assistir. O ambiente no palco oscilava entre a concentração absoluta, uma motivação do “fazer bem”, e a irresistível tendência para o comentário

⁸³ O espectáculo *A Cotovia* foi uma co-produção entre o Teatro O Bando e o FIAR – Festival Internacional de Artes de Rua. Estreou a 28 Julho de 2007 em Palmela e voltou a ser reposto em diversos momentos somando um total de 16 apresentações. A partir do *Auto da Feiticeira Cotovia* e outros textos de Natália Correia | Dramaturgia, encenação e espaço cénico: João Brites | Coordenação geral: Dolores de Matos | Música: Jorge Salgueiro | Assistente estagiária: Inês Fouto | Com: Alice Figueiredo, Assunção Condessa, Cristina Chapa, Dolores de Matos, Inês Fouto, Josefina Baião, Maria Alexandrina Jonas da Silva, Maria Amélia Gaião, Maria da Piedade Silva, Maria Deolinda Santos, Maria Elvira Rosa, Maria Lúcia Silva Fruta Monteiro, Maria Violante e Sara Castro.

paralelo entre pares. Assim que Lola⁸⁴ fez uma interrupção, apresentou-me brevemente a todas.

Lola orientava o ensaio com uma firmeza simultaneamente técnica e afectiva, objectiva e subjectiva. Constatei de imediato a intensidade do trabalho e o nível de detalhe com que as intérpretes eram dirigidas. Por serem muitas, algumas das dez Avózinhas presentes ficavam de fora dos comentários da directora, enquanto que os alvos da sua atenção aproveitavam intensamente o espaço de protagonismo que lhes era dado. O texto em que a peça se baseia, *Comunicação* da poetisa e dramaturga Natália Correia, é complexo e altamente metafórico. O trabalho das intérpretes centra-se então na forma como se relacionam com o lugar que ocupam no enredo e com a maneira como o podem interpretar à luz da performance que lhes cabe. É a partir desta raiz que surgem as orientações técnicas: de timbre e projecção de voz; de afinação; de articulação das palavras. A insistência por parte de Lola nestes elementos é clara. A reacção das intérpretes também. Apercebo-me de que a falha é ali um território de complexa negociação. A gestão da sua correcção tem de ser feita encontrando uma medida justa que permita expô-la em níveis minimizados, de forma a que surja, no resultado final, como uma força e não como uma fraqueza.

No ensaio e no camarim

O ensaio termina um pouco abruptamente, pois Lola tem compromissos. Sai deixando TPC: “Ler os textos com os exercícios que eu ensinei.” Fico sozinha com as Avózinhas. É um turbilhão à minha volta. Estou satisfeita, mas também intimidada. Instala-se de imediato uma discussão sobre qual a prioridade do tema da conversa que o nosso encontro deveria suscitar. Algumas consideram que é importante identificarem-se com o seu nome para eu tomar nota – era por aí que eu tinha começado, impulsivamente. Outras pensavam que o mais importante seria eu apresentar-me – para saberem com quem estão a falar. Outras ainda manifestavam vontade de contar a história do grupo. A propósito deste último assunto, gera-se ainda outra discussão em torno do ano e do momento preciso que marca o nascimento do colectivo. A Cristina zanga-se e quase abandona a sala, mas felizmente é travada por uma colega que relativiza a situação. Consigo finalmente concluir a listagem dos membros presentes: Maria Deolinda Santos, há 7 anos nas Avózinhas, 72 anos. Maria Alexandrina Jonas da

⁸⁴ Assim é conhecida e tratada Dolores de Matos, directora artística do grupo.

Silva, 70 anos, desde o início nas Avózinhas. Alice Figueiredo, 69 anos, há 2 anos nas Avózinhas. Maria Amélia Gaião, 68 anos, desde o início nas Avózinhas. Cristina Chapa, desde o início nas Avózinhas. Assunção Condessa (Condesinha), 75 anos (a mais velha), desde o início nas Avózinhas. Maria Elvira Rosa, 65 anos, desde o início nas Avózinhas. Josefina Baião, 56 anos – a mais nova, realçam todas. Maria Violante, 66 anos. Maria da Piedade Silva, 73 anos. Maria Lúcia Silva Fruta Monteiro, 63 anos. Depois de completada a tarefa, continuamos a conversar e logo é realçada a profunda admiração que têm pelo João Brites, que encenou não só esta peça, *A Cotovia*, mas também a peça *Os Henriques*. Declaram igualmente a sua admiração pela poeta Natália Correia, autora dos textos deste espectáculo. Neste momento Alexandrina tira da mala um gravador onde registou um depoimento de João Brites para um programa da RTP1, por ocasião do Dia Internacional do Teatro, em que fala das avózinhas em directo. Mais tarde venho a perceber que Alexandrina é a cuidadosa guardiã de todo o arquivo do grupo, que inclui recortes de jornais e revistas de natureza variada, diversas aparições na televisão cuidadosamente gravadas em cassetes VHS, folhas de sala e outros objectos⁸⁵. Falam ainda da Inês, a actriz estagiária que faz parte do elenco e que teve um bebé há pouco tempo. Foram elas as primeiras a saber da gravidez: “Mesmo antes do marido!” É o bebé Cotovia. Cristina, embalada, conta mais outra história, considerada famosa entre o grupo, a história da missa de sétimo dia da morte do seu marido. Tinha morrido havia uma semana e uma neta sua insistiu em marcar uma missa. Sem grande entusiasmo, Cristina acabou por concordar. Mas tinha ensaio nesse dia e decidiu não faltar. Sairia mais cedo, a tempo da missa. A meio do ensaio dá um grito: “Ai!!! A missa do sétimo dia do meu marido!” Tinha-se esquecido e, como me contou mais tarde: “Já o padre se tinha ido embora, já tinham dito a missa, quando eu me lembrei. Com o entusiasmo de estar ali a ensaiar, até me passou.”⁸⁶

⁸⁵ Veja-se por exemplo a reportagem emitida pela RTP a 15/5/2009 no programa *Portugal em Directo*, algum tempo mais tarde, em 2009, por ocasião da reposição da peça em Vale de Barris. Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/157716245>>. Em alternativa visionar do DVD do volume de Anexos – Anexo III.

⁸⁶ Entrevista com Cristina Chapa em Maio de 2009, Vale dos Barris, Palmela.

Foi um dia pleno de subtis, mas importantes, informações. Com a continuação do trabalho de campo⁸⁷ vou constatando, com surpresa, a capacidade demonstrada por estas mulheres em inscreverem logo no nosso primeiro encontro as coordenadas do seu mundo, ou seja, o meu espaço de inquirição. O acesso ao palco enquanto forma de transformação de si mesmas, dotando-as de poder e meios para inverter hierarquias e o rumo da sua agencialidade. Guardei memória dos “maridos”. O que ficou a conhecer da gravidez da mulher depois das Avózinhas; o marido falecido que ficou esquecido. Outros episódios à volta de maridos, filhos e netos surgirão, quando peço às Avózinhas que me falem da sua relação com o teatro.

Volto no ensaio seguinte. Como já é realizado com os figurinos, tenho oportunidade de ficar pelos camarins à conversa enquanto as vejo prepararem-se, um pouco antes de Lola chegar. Falam das Avózinhas, da amizade que as une. Da grande amizade a Lola. Ao João Brites. Umas em relação às outras. Uma *retórica da amizade*, tal como pareceu surgir uma *retórica conjugal* no dia anterior. A conversa inicial centra-se igualmente nos afazeres domésticos, nos apoios às filhas e aos netos – contrabalançado com o prazer de participar nos projectos teatrais do grupo.

Neste dia quando chego, algumas das Avózinhas estão já nos camarins a vestir-se. Mostram-me os seus adereços e figurinos com orgulho. É interessante ver como cada uma gere e discute os pormenores individuais – as *collants* que escolheram, os sapatos que arranjaram e que tiveram de pintar de vermelho (o ambiente criado pela peça é de cabaré e procura explorar elementos de sensualidade que contrastam com os corpos e as idades das atrizes). Deolinda conversa comigo mais dedicadamente. Fala dos seus trabalhos domésticos, do tapete que a filha lhe deu por já não o querer. Como é que naquele dia tinha já limpo a sua casa e ajudado a filha. Fala de si própria, da percepção do seu corpo, da sua identidade pessoal por relação com esse corpo. É também viúva e conta como foi controlada no seu regresso à vida normal (onde se inclui o teatro), depois de o marido falecer. Criticada mesmo. Outra atriz entra também na conversa para contribuir para os mesmos temas, o peso do trabalho doméstico, a família, os maridos de quem é preciso cuidar.

Estão entusiasmadas por eu estar a tirar fotografias. Algumas deixam-se fotografar em combinação (faz parte do figurino), outras não. Põem os chapéus e fazem pose para o disparo. [*imagem 27*]

⁸⁷ Fui acompanhando as Avózinhas desde esta data, tendo desenvolvido trabalho de campo em três momentos diferentes: em Abril de 2008, em Maio de 2009, e novamente em Maio de 2011. O trabalho de campo foi feito sobretudo no palco e bastidores, através do acompanhamento de ensaios na reposição das peças de 2005 e 2007, *Os Henriques* e *A Cotovia*. Só em 2011 as Avózinhas voltaram a ter uma nova criação com orientação e objectivos profissionais, desta vez com a coreógrafa catalã Inés Boza. Este espectáculo, intitulado *A Menina dos Meus Olhos*, teve uma apresentação única no festival, onde não me pude deslocar por impedimento da minha situação profissional à época. O trabalho de observação dos ensaios no âmbito desta última criação permitiu reforçar o registo de algumas das questões que já vinham sendo desenhadas a propósito deste colectivo.

Chega Lola com a orientação de que afinal o ensaio não é para ser feito com os figurinos. Sob protestos e desilusões despem-se com uma rapidez admirável e voltam às suas roupas normais – entre os pretos de viuvez e os padrões tigrinos, com acessórios vários.

O ensaio é corrido, já com a presença da atriz Inês que se percebe ser uma peça fundamental para, em palco, em conjunto com Lola, orientar os movimentos em cena e as entradas.

Do diário de Campo de 5 de Abril de 2008, Cineteatro São João, Palmela, ensaio geral para a reposição do espectáculo A Cotovia.

Lola põe-me fora do camarim, pois diz que elas têm de ir já para o palco para se concentrarem. [imagem 28]

Os espectadores vão chegando. São esperados alguns programadores autárquicos. Uma boa parte do público é local, embora a peça tenha estado em cena bastante tempo no Vale dos Barris, no Bando. O público vai cochichando, reconhecendo esta e aquela atriz. Durante o espectáculo, um senhor irrompe com o comentário: “pouca vergonha” ou “está ali a arder uma coisa no palco” [refere-se a uma pequena boneca preta de não mais de 50 centímetros de altura, que é colocada a arder em cena, representando a feiticeira Cotovia]. É mandado calar pelo público, já familiarizado com o espectáculo. Quando termina, várias pessoas mostram a sua estupefacção ao perceberem que não é intervalo, mas antes o final. Alguém diz: “É uma boa hora, 22h30, posso ir ver o *Dança Comigo*.” “Ai eu queria mais”, responde a companheira.

Capto o diálogo entre duas outras mulheres da assistência:

“Está bonito! Estão umas artistas.”

“Bah!”

“Não gostaste?”

“Ó mulher, está calada!”

“É teatro! Não é nenhuma revista!”

Do diário de campo de 5 de Abril de 2008, Cineteatro São João, Palmela, espectáculo A Cotovia.

O texto dramaturgico *Comunicação – Auto da Feiticeira Cotovia* (1959), de Natália Correia,⁸⁸ é uma narrativa de natureza poética e política que decorre num tempo e espaço mitológicos, embora com uma relação explícita com a realidade cultural e histórica portuguesa, como veremos de seguida. Conta a história de uma “feiticeira” – a Cotovia – que é condenada à fogueira pela prática de um “crime” – fazer poesia. O contexto que envolve o enredo é apresentado na forma de uma descoberta arqueológica

⁸⁸ O texto teve várias edições a que correspondem versões com algumas diferenças que são significativas apenas para aspectos de análise mais aprofundada. Para além da encenação de João Brites, a peça tinha ido a palco pela primeira vez em 1999, embora não na forma de um espectáculo autónomo. Surgiu como um interlúdio de “teatro dentro do teatro”, integrado no enredo de *D. João e Julieta*, também da autoria de Natália Correia, que João Mota e a companhia Comuna – Teatro de Pesquisa apresentaram no Teatro da Trindade, em Lisboa (ver Rosa 2007, 2010; Massa 2013).

ficcionada, em que o manuscrito é arrancado às cinzas de uma cidade transformada em ruínas, pelo tempo e pela destruição, como consequência das acções dos poderosos:

Recentes escavações feitas no Sudoeste da Europa confirmaram a existência duma cidade soterrada – a Lusitânia. Os arqueólogos seguiram a traça oferecida pelos mitos e pelas lendas antigas, fundamentando-se principalmente num poema revelado nos Oxyrhynchus Papyri, de Grenfell e Hunt.

O poema, de autor anónimo, narra as causas do catastrófico incêndio que fez desaparecer a Lusitânia, subvertendo por completo todo o esplendor da sua civilização.

Segundo o relato do poeta desconhecido, cujo nome jamais se saberá, uma mulher, a quem chamavam a Feiticeira Cotovia e que afirmava encarnar o Espírito da Cidade, foi condenada às chamas por práticas mágicas duma magia maior e estranha a que ela dava o nome de Poesia.

Quando ouviu a sentença, a misteriosa criatura anunciou que a cidade arderia com ela. A profecia cumpriu-se: o corpo em chamas foi o rastilho duma fogueira que consumiu a Lusitânia, ano após ano, geração após geração, numa combustão invisível de que o povo se apercebia e que os patriarcas queriam abafar, erguendo edificações monumentais. Mas estas logo se convertiam em novas pedras tumulares. (Correia 1959: 4)

Dois aspectos se tornam aqui úteis para perceber as opções dramatúrgicas de João Brites, assessorado por Dolores de Matos (Lola), e que se reflectem, de forma por vezes inusitada, na maneira como as actrizes vivem e interpretam as possibilidades dadas pela sua performance. O primeiro prende-se com a dimensão explicitamente antifascista e subversiva do texto, o segundo, com a clara correspondência biográfica entre a autora e a personagem principal.

Comunicação é um texto onde encontramos, pela criatividade poética, a denúncia feroz da ditadura fascista [...]. Silêncio inquisitorial que a escritora sentiu bem, enquanto autora com livros sucessivamente apreendidos e censurados. Daí que a feiticeira Cotovia, condenada à fogueira, protagonista sacrificial do auto (que é também auto-de-fé), seja visivelmente uma projecção autoral, uma máscara pela qual Natália quis deixar o seu rosto de bardo teatralmente exposto [...]. (Rosa 2007: 45)

A própria obra – editada pela Contraponto, de Luiz Pacheco⁸⁹ – seria proibida pela Direcção dos Serviços de Censura da PIDE seis dias depois de ter sido colocada em circulação.⁹⁰ A interpretação dada pelo “leitor” dos Serviços de Censura, Rodrigo de

⁸⁹ Luiz Pacheco (1925-2008) foi escritor, editor e crítico literário: “Fundou uma editora, a Contraponto, que funcionava à margem do mercado e que representava um espaço de autonomia para muitos autores, e aí publicou inúmeros folhetos, panfletos, folhas volantes e outros textos avulsos que distribuía directamente, pelo correio ou em mão, invenções de sobrevivência a que chamava literatura comestível. [...] não acreditava em nada, apenas na literatura, no seu poder de emancipação individual. Nenhuma circunstância desviou do seu destino irrenunciável de escritor e ele sacrificou, com determinação e firmeza, saúde, amores e filhos” (George 2011: 12-13).

⁹⁰ Uma curiosidade revelada por Fernando Dacosta em *O Botequim da Liberdade* (2013) dá ainda mais “corpo” ao cruzamento entre a obra e a dimensão biográfica da sua autora: “Alguns dos primeiros livros de Natália foram editados por Luiz Pacheco, na Contraponto. Entre eles destaca-se o volume *Comunicação* (poesia) saído no dia em que ardeu a Igreja de São Domingos, em Lisboa – paróquia de frades inquisidores –, o que o levaria a dizer ‘que fora o poema da Natália a tocha incendiária’” (Dacosta 2013: 48).

Freitas, e legitimada por despacho superior, demonstra bem que este tinha captado, pelo menos em parte, a dimensão subversiva do texto:

A Autora quer referir-se, julgo, à condenação à morte da Poesia, no País. O introito, a forma derrotista como apresenta o Poema (felizmente não na íntegra!) a sensualidade, a libertinagem e a falta de senso moral verificados, levam sem sombra de dúvida, a não autorizar à sua circulação. (Relatório dos Serviços de Censura n.º 6395, emitindo parecer de proibição do livro *Comunicação*, de Natália Correia, 1959, reproduzido em fac-símile em Massa 2013: 74)

Uma prova da importância desta relação do texto com o seu tempo é o facto de as edições posteriores já em regime democrático terem uma nova versão do intróito onde Natália Correia inscreve claramente, não apenas o espaço biográfico da poeta, mas também o da própria obra. Libertado, tal como a sua autora, da censura, o texto é alvo de uma actualização com referências explícitas à sua anterior existência “aprisionada”:

Tudo chegava pelo lado da sombra, do terror, da pegajosa ignomínia. Os esbirros amordaçavam a luz. Com as mãos mergulhadas nas estrelas que escondia nos bolsos o poeta assobiava uma pátria de brancura e paz. E deu flor: um poema para ensinar risadas de camélias aos animais do medo. O poema foi arrastado para a treva onde os estranguladores da palavra constroem o silêncio da sala de espelhos onde o tirano se masturba. O poema atravessou o inferno e alguns dos seus sons ficaram queimados.

Uma vez exalado o grito de libertação que fez entrar a Cidade no exercício dos seus timbales o poema pediu ao poeta que lhe arrancasse as suas folhas mais ressequidas e em seu lugar pusesse as gotas de água do canto que quer correr para a vida. E o poeta fez a vontade ao poema que queria cantar. E aqui e além o corrigiu dotando-o da actualidade que as máquinas do inferno lhe roubaram. (Correia 1993: 229)

É esta segunda versão que é utilizada como base dramaturgica e que reflecte a nova condição histórica que marca o contexto social e cultural do país, reforçando, a vários níveis, os sentidos do encontro entre o Bando e as Avózinhas. Um deles prende-se com o facto de a este movimento de libertação do texto e da sua autora corresponder, como veremos mais adiante, uma outra libertação, também ela biográfica: a de cada uma destas mulheres que utilizam as palavras de *Comunicação*, e a estrutura dramaturgica para elas criada por Brites, como instrumentos da sua emancipação.

A Cotovia é uma espécie quase de Inquisição. Houve a Inquisição e todas as mulheres que fossem inteligentes, tivessem ideias – por exemplo, eu se calhar seria uma delas [por] aquilo que eu escrevo, aquilo que eu imagino, aquilo que eu sinto por dentro, se o revelasse, era o Diabo – eram condenadas. Essas pessoas até chegavam a ser apedrejadas, queimadas, quando tinham ideias avançadas. Estávamos a ser guiadas pelo Diabo. E no meio disso aparece uma grande mulher dos nossos tempos que é a Natália Correia onde, com a liberdade que já temos, consegue lutar por esse objectivo: ser contra os homens, ser aberta para o sexo, que era o oculto, o pecado. Para mim adoro as peças todas que a gente fez. Porque têm sentido, têm realismo, têm imaginação, têm cultura, porque se fala das grandes mulheres [a] que só se dá apreço quando elas morrem. Para mim a Natália

Correia é uma grande mulher. É actriz. Ela até cantava, tinha voz boa para cantar, era poeta, escritora, revoltada, revolucionária, forte, não se calava. Tinha a voz altiva: “A mulher é isto, a mulher é aquilo.” Revoltava-a os homens fazerem sexo por fazer, às vezes sem amor, sem vontade da própria mulher. Porque eu tenho escrito coisas assim. Uma mulher casada muitas vezes levava tarefa e chegava a hora em que [a] eles lhes apetecia ter o prazer, exploravam a mulher. E quantas vezes as mulheres tinham de fazer sexo porque os homens queriam e acabando de fazer o sexo era logo de tarefa para a frente.

– *Conhecia casos assim?*

Conheci muitos... o meu pai. Arranjava amantes, maltratava a minha mãe. (Cristina)⁹¹

Enquanto o registo oral e a inspiração no universo da mitologia popular (Rosa 2007, 2011) aproximam o texto destas intérpretes, a profunda dimensão metafórica da sua poética (agudizada provavelmente pela necessidade de “mascarar” a mensagem em tempos de censura) afasta-as. Por outro lado, a natureza teatral do texto não é explicitamente inequívoca, sendo sobretudo a designação de “Auto”, num tributo ao teatro vicentino, aquilo que permite considerá-la uma peça de teatro, já que as indicações cénicas (didascálias) são, tal como defende Rosa (2007), mais uma forma de “visualização mental do leitor” ou uma “enunciação verbal pelos actores” do que “um objectivo pragmatismo cénico” (2007: 45). Esta natureza ambígua da obra é, aliás, amplamente explorada por João Brites, que desde sempre assumiu que no trabalho do Bando se privilegiam os textos literários de autores portugueses não escritos para teatro. Sendo *Comunicação* poeticamente cénico e politicamente engajado com a resistência à ditadura (ver Vasques 2001: 31), a sua pertinência é dupla e reforçada por relação com o percurso artístico da companhia de Brites, discutida no capítulo anterior. E são as Avózinhas que surgem aqui como uma espécie de brecha a abrir espaço ao risco e ao inesperado.

A encenação e as suas intérpretes

Brites mantém as personagens do texto original: um Pregoeiro, um Inquisidor, uma Solteirona, um Padre, um Patriota e a própria Feiticeira Cotovia interpretada, à vez, por cada um dos elementos do grupo que, no seu conjunto, formam o Coro das Cotovias. O elenco é complementado por quatro personagens que não constam da versão de Natália Correia. Um Apresentador Aristocrata e um Padre Cativo, interpretados pela própria directora artística do grupo, Lola, e ainda um Apresentador

⁹¹ Entrevista com Cristina em Maio de 2009, Teatro O Bando, Vale dos Barris, Palmela. Cristina, poeta popular e migrante de Lisboa para Palmela, por imposição matrimonial, viu cumprir nas Avózinhas um sonho antigo, manietado na infância pelos seus padrinhos, de vir a ser actriz.

Democrata e uma Freira Cativa, interpretados pela jovem atriz Inês Fouto ou pela experiente Sara Castro, no caso das reposições de 2009. A música original composta por Jorge Salgueiro é interpretada ao vivo por três músicos dirigidos pelo próprio compositor.⁹²

Dois Apresentadores dirigem um musical que cheira a um muito digno espectáculo de um estranho cabaret. Doze mulheres cotovias desdobram-se nas personagens deste Auto da Feiticeira Cotovia. Todas elas são sedutoras cotovias. Vestem cores pastel numa aguarela de tecidos nobres, com meias pretas e sapatos vermelhos com tacão. Na cabeça um mesmo chapéu, na boca a mesma boquilha. Uma boneca com dois palmos de altura é a réplica perfeita de uma cotovia. É de papel com armação em rede metálica e será queimada em cada representação.⁹³

Enquanto que a tomada de consciência da importância da figura de Natália Correia foi uma aprendizagem feita progressivamente, e com intenso trabalho ao longo do processo criativo, já a opção dramática por um musical interpretado em ambiente de cabaré obteve uma empatia imediata por parte das Avózinhas atrizes. As plumas, as meias rendilhadas, os sapatos vermelhos, as maquilhagens, as boquilhas e os chapéus de Cotovia foram entusiasmos de figurino que compensaram a dificuldade do texto, a exigência de Lola na interpretação, o confronto com a autora [*imagem 29*].

Olha *A Cotovia* já vistes? É uma data de coisas! Eu tive espectadores que diziam: “Eu não sei como vocês dessa idade conseguiram pôr isso tudo na cabeça!” Já vistes que é muita coisa, está sempre a entrar cantigas, é isto, é aquilo, é aqueloutro. É uma coisa que adorava! Adoro imenso! (Alexandrina)⁹⁴

A Cotovia, nós gostámos logo de início. As palavras são difíceis, mas eu assim a articular as palavras e isso nunca tive grande dificuldade. Há lá algumas das minhas colegas que têm dificuldade, mas eu assim [com] as palavras nunca tive dificuldade. Agora em fixar sim, em fixar, a gente tem que... mas eu escrevo. Eu não me ponho a falar, a falar, vou escrevendo, vou escrevendo. Escrevo a olhar, tipo cópia. E depois tantas vezes vou escrevendo, que deixo de olhar. Assim é que eu consigo aprender. (Amélia)⁹⁵

Na *Cotovia* fiz de... o que é que eu fiz na *Cotovia*? [*tenta recordar-se*] De Marechal [personagem o Patriota] e era a Cotovia. Nós éramos todas as Cotovias. E depois havia outros papéis entre as Cotovias. Eu fiz uma que era mesmo a Natália Correia, com aqueles ditos à Natália Correia, mas era a Cotovia que mandava naquilo tudo, nelas todas, e fiz o Marechal que é aquele homem imponente que tinha tudo ali de estar debaixo das ordens dele. [...]

Gostei de tudo. Gostei de ouvir todas as minhas colegas. Gostei muito do papel que fiz, gostei. Porque a Lola... é uma pessoa com uma grande experiência e sabe a quem é que vai dar os papéis, não é? E conhece-nos muito bem, por dentro e por fora. Eu tenho assim

⁹² José Carinhas na percussão, Hélia Correia no acordeão e Panta Nunes no violoncelo.

⁹³ Do guião da peça *Cotovia – Auto da Feiticeira Cotovia*, versão de 31 de Dezembro de 2006, p. 1 [Anexo II(d)].

⁹⁴ Entrevista com Alexandrina a 16 de Maio de 2008, em sua casa em Palmela.

⁹⁵ Entrevista com Amélia a 16 de Junho de 2009, em sua casa em Palmela.

um ar mais... altivo, ela a mim dá-me sempre esses papéis... [rimo-nos]. E [fiz de] Cotovia [de] Natália Correia, porque naquela altura era raro as mulheres poderem dizer aquilo. O sítio que é um cabaré de mulheres de... certa maneira [ri-se]... [...] as mulheres, as mulheres com a força toda ali! (Deolinda)⁹⁶

Surpreendeu a maneira como ela escreveu, não é? A maneira de ela escrever e aquelas palavrinhas assim um bocadinho mais “indecentes”, para nós que somos antigas, não é? Mas ficou tudo muito bem! Ficou tudo muito bem porque há artistas [que assistem à peça] onde nós temos apresentado, e que nos vêm dar os parabéns que a gente até fica de boca aberta. Como se conseguiu fazer... isto também derivado ao Jorge Salgueiro ter feito aquela música toda, que [ele] é um grande compositor de Palmela... e então quando nos vêm dar os parabéns [dizem] que adoram. No outro dia uma professora dizia que até o cheiro da Cotovia quando está a arder, ela sentia... chorou! Ela a dizer a nós em Évora, que chorou, que chorou, adorou, adorou. Os artistas são ainda quem aprecia mais! (Alexandrina)⁹⁷

É deste contraste criado pelas Avózinhas, que na sua fragilidade de amadoras interpretam os complexos textos da poeta subversiva, ancoradas na crueza da presença de si mesmas em cena, que surge o insólito que entusiasma os mais experientes. Como nos diz Alexandrina, *são os artistas aqueles que mais as admiram* e que, até certo ponto, melhor entendem *a natureza da sua interpretação e o risco dos seus parceiros artistas* que nelas apostaram. O estranhamento é criado por uma inevitabilidade de desajustamento entre texto e intérprete que é harmonizado pela dramaturgia e trabalhado por opções metodológicas de ruptura. São os próprios encenadores que assumem que, no início do processo, é pedido às actrizes para interpretarem textos que não percebem e que é no “fazer” e na aprendizagem das várias personagens e das suas implicações metafóricas que vão entendendo, e, portanto, incorporando, a linguagem artística. É justamente o tipo de resultado obtido por estas condições que confere estatuto a estas experiências.

Há aqui um outro lado que me levou a dizer que *A Cotovia* é um espectáculo profissional. Ou seja, que nós assumimos como espectáculo do Bando, sabendo que é um espectáculo muito frágil. Elas entram fora de tom, elas não entram no tempo certo, às vezes vai, outras vezes não vai [ri-se], uma vez dão três passos outras vezes dão dez, porque a perna não andou tanto como no outro dia... Mas eu digo: porque é que não há de ser profissional? Porque eu com mais ninguém conseguia fazer isto! **Esta fragilidade, esta ênfase na vida... esta libertação através do teatro... uma libertação real**, no espectáculo, ali! Não apenas na vida delas e em casa. **Nenhum profissional conseguia fazer aquilo!** Claro que às vezes há o erro, mas o factor erro é também um factor importante. [...] O espectáculo é pungente. Pode correr melhor, pode correr pior, mas são velhinhas que nunca tinham feito teatro (umas ainda tinham feito umas coisinhas aqui ou ali) que de repente estão com um texto da Natália Correia a dizer: “Um pénis entrou-me

⁹⁶ Entrevista com Deolinda a 16 de Maio de 2008, em sua casa em Palmela.

⁹⁷ Entrevista com Alexandrina a 16 de Maio de 2008, em sua casa em Palmela.

pelo ouvido!” A primeira vez que eu ouvi aquilo disse: “Eh pá, mas isto é impossível! É impossível! (João Brites)⁹⁸

Nós pensamos assim: era quase impossível! Portanto há aqui uma margem de risco e atiramo-nos para a frente. Interessa-nos o resultado, é claro que sim, mas principalmente **o processo**. (Dolores de Matos)⁹⁹

– *E como é que foram os ensaios com o João Brites?*

Ai, muito bom! Ele é muito amoroso. É um bocadinho diferente da Lola. A Lola é aquela pessoa mais rígida. E ele é – tudo o que nós, mesmo, eu tenho a impressão, que não fazemos tão bem ele diz sempre: “Mas que lindo! Que bem!”, para ele está tudo lindo. E é tudo lindo e adora-nos. Ele adora-nos, pode crer. Ele agora no dia mundial do teatro no Trindade, ele gabou-nos, tenho ali (gravado). Disse o máximo das Avózinhas, que era um grupo que tinha, ele até dizia assim: **“A inocência delas”, né? Porque somos amadoras, “até há artistas que não conseguem fazer o que elas fazem”,** hein? Ai ele é um amor, adorável, podes crer. (Alexandrina)

*| ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral |*¹⁰⁰

Estas opções de João Brites inscrevem-se num longo trajecto de reflexão sobre conceitos e processos da prática teatral que foram orientando e materializando as suas criações. O trabalho com não-actores, embora constitua mais uma excepção do que uma recorrência na composição dos elencos das peças da companhia, tem um papel importante na estruturação e consolidação de conceitos que vem desenvolvendo na sua reflexão teórica. O conceito de *personagem intermédia*; a rejeição da *verosimilhança*; a busca do *tempo presente* e da *ruptura teatral* são algumas das suas propostas que beneficiam do cruzamento com a qualidade performativa específica das Avózinhas, dos emigrantes do *Em Brasa* ou do trabalho com crianças presente desde a génese da criação do Bando – aspectos aos quais dedicaremos atenção mais adiante.

Com as Avózinhas assistimos ainda a um provincianismo que se vai transformando numa experiência de radical cosmopolitismo: elas são as intérpretes de

⁹⁸ Entrevista com João Brites, a 27 de Fevereiro de 2008, Palmela, Vale dos Barris.

⁹⁹ Entrevista com Dolores de Matos (Lola) a 27 de Fevereiro de 2008, Vale dos Barris, Palmela.

¹⁰⁰ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/102625612>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte 1. A montagem deste excerto, com duração de 7’22” (o espectáculo dura cerca de 40’), é da minha responsabilidade, a partir das filmagens originais, e constitui um instrumento de trabalho com vista a facilitar o acesso a alguns aspectos da peça importantes para a argumentação que aqui se apresenta. Não se pretende, portanto, fazer uma síntese do espectáculo. Para ter uma noção geral da peça, consultar o **espectáculo integral** no DVD respectivo, que se encontra no volume de Anexos [Anexo I(d)].

um processo de expressão artística contemporânea de ruptura. Fazem-no com legitimidade para o campo artístico mantendo uma relação ambígua entre o que elas são na realidade e aquilo em que o processo artístico as torna. Mas dentro delas (da sua identidade, poderíamos dizer) contêm já os fragmentos desse cosmopolitismo (queriam ser atrizes, ou eram grandes consumidoras de espectáculos em novas) prontos a serem reconfigurados pelas lógicas políticas e estéticas da sua exibição enquanto *exemplos de autenticidade*.

De certa forma é a procura desta experimentação que leva João Brites ao encontro de Lola, dando origem ao espectáculo *Os Henriques*,¹⁰¹ anterior a *A Cotovia* e a primeira peça que encenou com as Avózinhas. Este espectáculo surge, na história do grupo, simultaneamente como um ponto de chegada e um ponto de partida. Ponto de chegada na medida em que é o culminar de um processo iniciado por Dolores de Matos a partir da criação do festival (FIAR), com o intuito de cruzar as artes contemporâneas com as comunidades locais através das suas estruturas e instituições associativas. A comunidade seria assim simultaneamente público e participante, numa estratégia de cruzamento entre arte e vida que se foi desenvolvendo de forma experimental e gradual, tendo tido, segundo a própria Dolores de Matos, resultados surpreendentes, dos quais a criação do Grupo de Teatro As Avózinhas foi o mais óbvio.

O nosso objectivo é sempre criar um objecto artístico, de diálogo entre mundos diferenciados. [...] O FIAR implica um encontro com a comunidade, com a aproximação dos públicos com as áreas contemporâneas. Também da integração do artista na comunidade. [...] Hoje em dia é transversal às artes contemporâneas, as relações com as comunidades, o sentido para a comunidade, etc. Mas nós quando começámos não havia muito isso, nós na altura achávamos que a linha era muito ténue e que podíamos fazer as pessoas passarem para o lado de cá e sentir essa experiência, vivê-la. Fazer com que realmente comecem a entender melhor ou a perceber melhor, ou a terem maior curiosidade, pelas artes e por todo este universo que é... complexo. (Dolores de Matos)¹⁰²

Depois das primeiras experiências com o FIAR, as associações, nomeadamente as de idosos, começaram a aproximar-se, pedindo apoio e colaboração: “Se a Lola não se importar, temos aqui um grupinho de idosos que querem fazer ‘uma coisinha’”; “Se a

¹⁰¹ O espectáculo *Os Henriques* foi uma co-produção entre o Teatro O Bando e o FIAR – Festival Internacional de Artes de Rua. Estreou em Julho de 2005 em Palmela e voltou a ser reposto em diversos momentos. A partir da obra *O Senhor Henri*, de Gonçalo M. Tavares | Dramaturgia, encenação e espaço cénico: João Brites | Coordenação geral e direcção de actores: Dolores de Matos | Figurinos e adereços: Lucília Telmo, Dolores de Matos e Clara Bento | Com: Alice Figueiredo, Assunção Condessa, Cristina Chapa, Dolores de Matos, Josefina Baião, Maria Alexandrina Jonas da Silva, Maria Amélia Gaião, Maria da Piedade Silva, Maria Deolinda Santos, Maria Elvira Rosa, Maria Lúcia Silva Fruta Monteiro, Maria Violante.

¹⁰² Entrevista com Dolores de Matos a 22 de Abril de 2008, Palmela.

Lola viesse lá...” e foi por aí que começou, diz-nos Dolores de Matos. No caso da Associação de Idosos de Palmela, três mulheres e a própria coordenadora pediram algo de específico: alguém tinha escrito um poema de Natal para ser representado pelas três senhoras e queriam a ajuda de Lola, que pensou: “Não vou dizer que não, vamos ver o que é que se vai passar.” Foi dessa aparentemente insignificante e quase banal experiência que surgiu o entusiasmo provocado pelo encontro, com uma força que é inexplicável, mas significativa para a própria directora do FIAR.

De tal forma que nós apresentámos uma dramatização desse poema [onde] trabalhei bem com personagens, comecei com as palavras, as intenções – mas era uma coisa muitíssimo naïf – envolvendo todo o espaço físico da associação. As personagens corriam todas as salinhas... e aquilo suscitou o interesse de certas pessoas! As pessoas gostaram imenso daquilo. Comoveram-se imenso com aquilo. A partir daí disseram logo: “Ah não, não queremos parar, ó Lola, por favor!” Até que vieram mais pessoas e logo no ano a seguir, no FIAR, já eram 15. Do poema [com as três] passou para 15 e depois para 20. Eu não esperava, nós não esperávamos! Foi assim um *boom* na vila! Foi uma coisa que eu julgo que é muito especial porque aquelas mulheres realmente são artistas. Criam. Durante toda a sua vida o sonho delas era poder representar, e nunca tiveram essa possibilidade! (Dolores de Matos)¹⁰³

Para a primeira apresentação no FIAR, Dolores de Matos convidou uma artista com quem tinha afinidades, Antónia Terrinha, para ajudar a criar o espectáculo *O Caldo Entornado*, baseado em histórias pessoais dos elementos do grupo e na rivalidade entre as duas maiores sociedades filarmónicas da vila. Seguiu-se *O Regresso das Avózinhas*, o espectáculo que formalizou a criação do grupo e que foi um sucesso tal que a fila para comprar bilhetes se estendia ao longo de vários metros pela rua do Cineteatro São João. Com este espectáculo percorreram o concelho e foram à televisão. Os vários elementos do grupo referem frequentemente estas apresentações com entusiasmo e nostalgia – cantavam modinhas, tinham saias e vestidos de chita a condizer, contavam histórias cómicas. Foi no terceiro espectáculo – *O Quintal* – que Lola deu um passo em frente na aproximação a uma linguagem mais abstracta e experimental, embora o espectáculo

¹⁰³ Entrevista com Dolores de Matos a 22 de Abril de 2008, Palmela.

fosse baseado na história de um dos elementos do grupo e decorresse no próprio local que inspirava a dramaturgia.¹⁰⁴

É no final de um desses espectáculos que, conta Lola, Gonçalo M. Tavares¹⁰⁵ se lhe dirigiu: “Isto é Kantor, o que a senhora faz! É Peter Brook!” “Deu-me um abraço e disse-me: “Eu quero trabalhar consigo! Diga-me, por favor, como. Eu sou um escritor. Os meus textos estão ao seu dispor.” É também depois de ver o mesmo espectáculo, durante o FIAR, que João Brites, segundo Lola, a convida: “Eu, Lola, tenho uma proposta para te fazer. Se tu quiseses contar comigo para fazer um espectáculo com elas, eu gostava muito. Quando quiseses estou disposto.” A escolha recai sobre a peça *O Senhor Henri* (2003). O Senhor Henri é uma das personagens do “bairro” literário criado por Gonçalo M. Tavares.¹⁰⁶ Um “outro mundo”, “encantatório e lúdico”¹⁰⁷ onde o

¹⁰⁴ Sobre *O Quintal*, Dolores de Matos explica-nos: “O que eu queria fazer era algo que partisse dos pequenos movimentos. Pequenininhos e lentos [...]. A partir de referências que elas me faziam. Que tinham a ver com o universo feminino, do trabalho feminino e dos seus movimentos. Tinha uma velhinha que agora está num lar, que é a Ludovina. O pai era encenador das grandes revistas em Palmela e desde menina que o pai a punha a fazer coisas. E ela é uma artista nata. Sabia tudo de cor relacionado com essas encenações do pai. E então ela contou-me uma história. Ela é de uma família tradicional daqui, viveu numa casa lindíssima com um quintal e nós fizemos a história no quintal dessa casa. Em que ela aparecia e contava a história que ela tinha vivido ali. Ela tinha dois filhos – ela era uma mãe fantástica com os filhos, que a adoram, e ela contava que adormecia os filhos, sempre no quintal, cantando uma canção que ela inventou. E a história do espectáculo começa daí. Ela entra no quintal, frente ao público, que já está sentado nesse momento, canta essa canção, adormece e passa para o sonho” (entrevista com Dolores de Matos a 22 de Abril de 2008, Palmela).

¹⁰⁵ Gonçalo M. Tavares (1970) é um dos escritores-revelação portugueses do início do século XXI. A sua obra está amplamente traduzida e foi alvo de um conjunto considerável de prémios nacionais e internacionais. É entre 2004 e 2005 que ganha maior visibilidade para o público em geral, com a edição do romance *Jerusalém* com que ganha os prémios José Saramago 2005 e LER/Millennium BCP 2004. Este texto seria adaptado para o teatro por João Brites, numa encenação do Bando, em 2008, três anos depois da colaboração conjunta com as Avózinhas [ver em <<http://expresso.sapo.pt/teatro-o-bando-estreia-adaptacao-de-jerusalem-de-goncalo-m-tavares-no-ccb-cfotos=f432169>>, acesso a 18/04/2014]. Uma das características da recepção do seu trabalho é, aliás, a sua utilização como suporte para outras criações artísticas que vão do teatro à arquitectura: “Os seus livros deram origem, em diferentes países, a peças de teatro, peças radiofónicas, curtas metragens e objectos de artes plásticas, vídeos de arte, ópera, performances, projectos de arquitectura, teses académicas, etc.” [em <<http://goncalomtavares.blogspot.pt/2008/01/o-senhor-henri.html>>, acesso a 17/04/2014]. Ver ainda Moraes (2011); Marques (2012); Provase (2013); Marques (2010); Studart (2012).

¹⁰⁶ Segundo o mapa que acompanha algumas das edições, o bairro será habitado por trinta e sete senhores e duas senhoras, num conjunto diversificado de artistas plásticos, escritores, ensaístas, dramaturgos, arquitectos e uma coreógrafa. Segundo a crítica literária Véronique Rossignol, “S’il n’écrivait pas des livres, Gonçalo M. Tavares, étoile des lettres portugaises, aurait pu être urbaniste: pour lui la littérature est espace, lieu à habiter. Ouvert et commun. L’écriture est une maison avec ses fondations, ses murs et ses fenêtres donnant sur le monde. Voilà pourquoi il a imaginé *O bairro* – le quartier –, sa bibliothèque idéale conçue comme une cité idéale qu’il peuple petit à petit de « messieurs », artistes chéris de son panthéon auxquels il consacre, depuis 2002 au Portugal, des petits livres impossibles à cataloguer” (Rossignol 2009: 71).

¹⁰⁷ Gonçalo M. Tavares em entrevista, “Há muitas coisas que ainda gostava de fazer”, *parágrafo*, n.º 52, *Ponto Final*, Julho 2011 [em <<http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/>>].

autor estabelece um diálogo com os clássicos, numa “aproximação amorosa” a autores que admira.¹⁰⁸

O Bairro, no seu conjunto, e quando estiver todo pronto, é um projeto enorme. Vai durar toda a minha vida. Acho que no final vai ficar algo como se fosse uma história da literatura, mas em ficção. É, se calhar, a minha forma de fazer ensaios. São personagens que, embora guardando um pouco o espírito do nome que levam – quer seja pelo tema, pela lógica de pensamento, escrita etc. –, são ficcionais, autônomas, personagens que fazem o seu caminho. (Gonçalo M. Tavares)¹⁰⁹

Editada, traduzida, reconhecida e estudada de forma abrangente, esta colecção de textos tem suscitado várias leituras e dado origem a projectos diversificados, do teatro à arquitectura, passando pelas artes plásticas (Coelho 2009; Marques 2012). O volume protagonizado pelo Senhor Henri inspira-se no pintor e poeta Henri Michaux e segundo Orthofer (2012) muito particularmente na sua obra *Miserable Miracle-man* (1956), produto das suas experiências alucinogénicas através do uso de mescalina. No caso do Senhor Henri, de Gonçalo M. Tavares, a mescalina é substituída pelo absinto e, no caso da versão de João Brites para as Avózinhas, o absinto é substituído pelo moscatel de Setúbal.¹¹⁰

O Senhor Henri é um falador. Tem dois grandes amores: o absinto e as enciclopédias. Ao mesmo tempo que não pára de beber absinto vai discorrendo sobre os mais diversos assuntos enciclopédicos. As suas informações parecem não interessar aos seus interlocutores, no entanto isso não é motivo bastante para o senhor Henri se calar. À medida que as páginas avançam, o absinto vai fazendo efeito.¹¹¹

Vizinho do senhor Brecht, o senhor Henri, tal como os outros senhores, apresenta as suas particularidades comportamentais bem como a sua peculiar visão de mundo. Assim, ele é capaz de falar com precisão sobre datas e invenções, úteis e inúteis, sobre descobertas científicas, conceitos filosóficos, hipóteses e predições, tudo com aparente conhecimento de sábio, independentemente de suas afirmações serem ou não verdadeiras. [...] o senhor Henri representa um rompimento em relação ao sistema e aos códigos sociais da contemporaneidade, sistema esse que, paradoxalmente, confere a impressão de liberdade e, ao mesmo tempo, constrange e controla a vida dos indivíduos. (Moraes 2011: 181-182)

¹⁰⁸ Gonçalo M. Tavares em entrevista realizada por Pedro Mexia, “O romance ensina a cair”, jornal *Público*, 27 de Outubro de 2010, em <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>> [acesso a 20/07/2014].

¹⁰⁹ Entrevista a Gonçalo M. Tavares “Ler para ter lucidez” *Entrelivros* edição 29 – Setembro 2007, por Joca Terron [em <http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-_7.html>]. Foram já publicados 10 volumes entre 2002 e 2009: *O Senhor Valéry* (2002), *O Senhor Henri* (2003), *O Senhor Brecht* (2004), *O Senhor Juarroz* (2004), *O Senhor Kraus* (2005), *O Senhor Calvino* (2006), *O Senhor Walser* (2007), *O Senhor Breton* (2008), *O Senhor Swedenborg* (2009) e *O Senhor Eliot* (2010).

¹¹⁰ Facto curioso já que, a *New York Review*, ao rever o do livro de Michaux, o identifica como “a confirmed teetotaler”, um abstémico, portanto [em <<http://www.nybooks.com/books/imprints/classics/miserable-miracle/>>, acesso a 29/07/2014].

¹¹¹ Em <<http://goncalomtavares.blogspot.pt/2008/01/o-senhor-henri.html>> [acesso a 17/04/2014].

Na versão de João Brites, a personagem do bairro de Gonçalo M. Tavares desdobra-se em nove Henri(ques) que estabelecem diálogos entre si, enquadrados por uma figura feminina – a mulher das riscas, interpretada pela própria Lola. Um grupo de mulheres de idade vive numa casa com escadarias e muitas janelas. De vez em quando abrem uma janela, ladram e fecham-se de novo lá dentro em silêncio. Onde estão os homens? Estão na guerra? Os filhos e os maridos partiram para combater? Não se sabe. Parece que há muitos anos elas se habituaram a esta situação. Será que todas elas decidiram fazer greve aos amores e os mandaram passear?

Uma outra mulher mais nova parece cuidar delas. Preocupa-se com o bem estar e segurança daquelas avózinhas. Parece compreendê-las melhor do que ninguém e muitas vezes segreda-lhes coisas que mais ninguém entende. Será vigilante? Enfermeira a regar um jardim? Está de guarda ou será simplesmente uma amiga que fez voto de castidade e de protecção daquele grupo? Não será a patroa do armazem de Moscatel?¹¹²

Tal como veio a acontecer no espectáculo *A Cotovia*, que seria encenado dois anos mais tarde, são os figurinos que produzem o efeito de estranheza mais imediato, transformando os corpos das Avózinhas na incarnação das personagens centrais do texto. Mas neste caso não são plumas e sapatos de brilhantes vermelhos mas antes proeminentes bigodes e bonés ou chapéus de feltro num processo de travestismo que surpreende nos efeitos [*imagens 30 e 31*]. Às Avózinhas não passa despercebido o poder desta inversão de género, que, tal como observo na reposição de 2009 de ambos os espectáculos, realizam com o mesmo entusiasmo com que experimentam a transformação em sensuais e rebeldes poetisas de cabaré.

Nós somos mulheres e os Henriques, segundo me contam, acho que chegaram mesmo a existir e a ideologia deles é aquela coisa que a mulher é sempre frágil, que a mulher é um objecto, eles é que são os senhores. Então nós, mulheres, incarnamo-nos na pele deles mas acabamos por ser ainda pior do que eles. Nós que os censurávamos, muitas das vezes a peça demonstra que ainda somos piores do que os Henriques eram, está a perceber. E então é assim que segue a peça. É aquelas personagens e tal, aquela coisa que eu digo: “as mulheres dão mais azar que uma garrafa vazia na despensa”, não é? [citando uma das suas deixas] Nós que entrámos no corpo dos homens conseguimos ainda fazer mais má ideia da mulher que os próprios Henriques. Penso que seja assim, pelo aquilo que eu compreendo.

– *Qual é o resultado disso?*

É talvez uma imaginação mais elevada, mais vingativa. Será? Não será uma vingança da mulher? “Isto agora é assim, agora sou homem!”¹¹³

¹¹² Do guião da peça *Os Henriques*, s/d, p. 1 [Anexo II(e)].

¹¹³ Entrevista com Cristina em Maio de 2009, Palmela.

Ah foi um grande espectáculo também. Foi um grande espectáculo. Já tinha falecido o meu marido também. Eu tenho fotografias, não sei onde elas estão, mas tenho também. *Os Henriques* foi também um espectáculo do FIAR. Foi muito bonito. Foi ali numa rua... onde é a Comissão das Festas das Vindimas. E nessa rua há um prédio que tem umas varandas antigas muito bonitas e então nós conhecíamos a senhora que lá morava e pedimos se ela não se importava de sairmos da casa dela e irmos depois no final para a varanda, porque ali as mulheres desse teatro tinham um desespero tão grande de estarem tantos anos fechadas, elas não falavam, ladravam! Era! O meu era ser aquele homem altivo, um homem muito empregado. Primeiro chegamos às janelas a ladrar, porque os maridos foram embora, foram para a guerra e deixaram as mulheres sozinhas e as mulheres viram-se sozinhas dentro de uma casa tanto tempo que já não falavam, ladravam. Depois aparecemos numa janela, e outra, a ladrar. Isto é um livro mesmo dos Henriques, escrito por um senhor chamado... Armando?... Parece-me que é Armando e o texto foi tirado do livro desse senhor. Eu fiz de... qual é que foi a minha parte, deixa-me ver se me lembro, isto já foi há uns quatro anos, *Os Henriques*... Isto eram várias conversas, era um grupo de homens, depois eles regressaram e já não havia mulheres. Nós depois transformámo-nos de mulheres em homens. Com bigodes, estávamos muito bem maquilhadas. Depois ia passando um homem de vez em quando no palco.

Faz de conta que aquilo era o centro onde os homens se juntavam e ali conversavam tudo. E sentavam-se, bebiam o seu copo e dali discutiam, as conversas deles, e foi sobre isso. E eu... o que é que eu fiz... agora não me recordo... aquilo há um grande seguimento das conversas. Depois vou eu e falo uma pergunta, depois outra faz uma pergunta. Assim entre palavras uns com os outros. E depois eu acho que não aceito muito a conversa de um que estava numa discussão e depois eu mudei de conversa, aí o que é que eu dizia? Mudei de conversa e... já não me lembro... mas foi para acabar aquela conversa que não estava a agradar a ninguém. Depois daquela houve mais troca de palavras e lá estava eu, estavam numa discussão com uma conversa muito diferente, das combustões dos veículos e depois saí até que ficaram só duas: a Violante e a Maria Elvira e a Lola a discutirem sobre o assunto e depois a Lola até, era engraçado, uma delas dizia para a Lola: “Você é uma besta! Uma besta! E com estas palavras me calo!”, mas era do teatro. Era mesmo do teatro. Era uma peça muito boa, *Os Henriques*. Mas isto já foi há quatro anos.¹¹⁴ (Deolinda)

[...] há uma identificação brutal daquelas mulheres com aquele texto e eu não sei porquê. Tudo é natural, tudo sai, tudo faz sentido! Faz sentido porquê? Porque ele [Gonçalo M. Tavares] fala na vida, fala nas coisas, fala em coisas que são do foro do humano, do nosso... não é preciso ser intelectual. Vai lá por apalpação. (Dolores de Matos)¹¹⁵

| *ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral* |¹¹⁶

¹¹⁴ Entrevista com Deolinda a 16 de Maio de 2008, Palmela.

¹¹⁵ Entrevista com Dolores de Matos a 22 de Abril de 2008, Palmela.

¹¹⁶ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/102044672>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte 1. A montagem deste excerto, com duração de 4'3" (o espectáculo dura cerca de 40'), é da minha responsabilidade, a partir das filmagens originais, e constitui um instrumento de trabalho com vista a facilitar o acesso a alguns aspectos da peça importantes para a argumentação que aqui se apresenta. Não se pretende, portanto, fazer uma síntese do espectáculo. Para ter uma noção geral da peça, consultar o **espectáculo integral** no DVD respectivo, que se encontra no volume de Anexos [Anexo I(e)].

Também Lola, tal como Brites, consolidou a sua experiência artística e cultural no espaço da “propedêutica da emergência” referida por Vasques (1999) e que corresponde aos trajectos realizados pelos vários movimentos em torno da actividade cultural surgidos no pós-25 de Abril de 1974. Mas a forma como concebe o FIAR, já nos anos 90 – com base numa experiência acumulada, é certo – coloca o trabalho das Avózinhas em diálogo directo com novas linguagens da cena teatral, como veremos mais à frente. É desse lugar muito específico, que resulta de um passado (biográfico) mas que ganha um novo contexto por dialogar com o presente de uma forma talvez inesperada, que emerge a experiência única deste grupo e a sua conquista de visibilidade e reconhecimento.

Com as Avózinhas eu julgo que é um trabalho de humanização, um trabalho que resulta de um grupo muito especial, elas são muito especiais. Mas também tem que ver com a minha própria formação profissional e experiência pessoal nestes domínios. Ou seja, eu fui uma pessoa que, desde os 18 anos, as minhas experiências têm sido sempre marcadas com trabalho com comunidades. No pós-25 de Abril fui voluntariamente para Benavente, no Alentejo, trabalhar para uma cooperativa. Foi fantástico. Não sabia fazer nada, mas tinha alguma experiência, não sei se por formação pessoal, como pessoa ou indivíduo, numa atitude mais de pedagogia activa. Tive ali influências várias, no próprio PREC. E tive lá um ano a trabalhar com um grupo de jovens e comecei a gostar deste tipo de trabalho. Nessa altura nem havia sequer pensado no “o que é que eu vou ser?” Gostava muito das artes, era esse o meu caminho, mas quer dizer... ainda andava a procurar outras experiências... queria viver a liberdade, não é? E portanto isso para mim foi muito importante. E eu julgo que fui imbuída dessas relações que foram muito privilegiadas numa época e contactei com muita gente e andei a tactear sem saber bem qual era o meu caminho. Mas isto eu senti: eu tinha uma facilidade grande em comunicar coisas ou em dinamizar em espaços completamente adversos. E depois, no meu próprio percurso, isso realmente fez sentido. Foi fazendo sempre. (Dolores de Matos)¹¹⁷

– *E o que é que sente quando está no palco?*

Eu sinto-me uma pessoa muito grande. Como se eu soubesse muito. E quando estou a pisar um palco que nunca esperava de pisar, eu sinto-me uma artista, sem ser! Uma artista grande! Fomos, então, não é um orgulho para todas? Fomos o mês passado à *Praça da Alegria*, tínhamos que fazer o espectáculo, um bocadinho das Cotovias. Íamos na segunda-feira, ora a D. Eunice Muñoz quis que adiássemos a ida para quarta-feira para ela lá estar lá à nossa espera para receber-nos! É muito gratificante! Aquela senhora teve... quis conhecer as Avózinhas pessoalmente e quis-nos cumprimentar todas, uma por uma. Foi uma grande honra para nós. De ela querer que adiássemos a ida à Praça da Alegria para ela estar lá para nos conhecer? É um orgulho! (Deolinda)¹¹⁸

¹¹⁷ Entrevista com Dolores de Matos (Lola) a 27 de Fevereiro de 2008, Palmela.

¹¹⁸ Entrevista com Deolinda a 16 de Maio de 2008, Palmela.



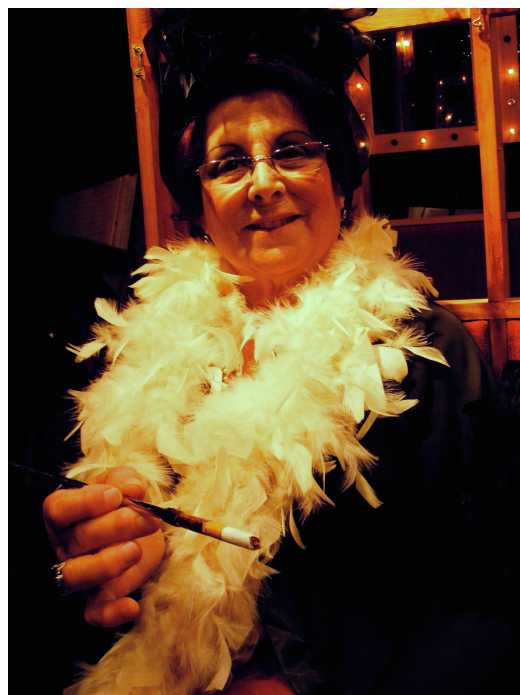
27. Amélia, Josefina e Alexandrina posam para a máquina da antropóloga | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique



28. Lola maquilha Josefina no camarim | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique



29. Violante, Elvira, Piedade | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique



30. Alexandrina, Deolinda, Piedade e Lúcia (cima para baixo, sa esq. para a dir.) | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique



31. Alexandrina, Deolinda, Piedade e Lúcia (cima para baixo, sa esq. para a dir.) | *Os Henriques* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique

5. Agamémnon

Em Agosto de 2009, ao folhear o suplemento Ípsilon do jornal *Público*, fixo a legenda da imagem que ilustra a crítica à peça *Velocidade Máxima*, que estava a estrear: “Em cena, com John Romão, estão três prostitutas brasileiros, imigrantes ilegais em Portugal”. O texto, com o título “Quem tem telhados de vidro?”, é da autoria da crítica Vanessa Rato, que, em destaque, explicita ainda: “O teatro como forma de prostituição? ‘Velocidade Máxima’, de John Romão, o ‘criador do saco de plástico na cabeça’, estreia-se amanhã no Citemor” (Rato 2009: 34).

Já não vou a tempo de ver a peça no festival, mas consigo assistir à sua reposição no espaço Negócio / ZDB, em Lisboa, alguns meses mais tarde. Se a anunciada presença de prostitutas masculinos em palco instaurava, do ponto de vista da pesquisa, um paralelismo com o projecto fundador da minha entrada no terreno – a peça *Mena* –, esta relação literal demonstrou-se limitada à circunstância de ambos os espectáculos recorrerem a intérpretes não-actores cuja condição de prostitutas é utilizada em cena. Embora o *real* surja na sua dimensão documental enquanto material que é recolhido e exposto, ele é, desde o primeiro momento, mediado por opções dramáticas que o utilizam numa condição metafórica e poética posta ao serviço de um objectivo concreto: a discussão da condição do artista no mercado da arte a partir de um contexto social real – a prostituição masculina por imigrantes sem papéis e, por isso mesmo, duplamente ilegal, duplamente marginal.¹¹⁹

Velocidade Máxima pretende abordar, por um lado, as identidades transnacionais, a prostituição masculina e a relação entre sexualidade/economia, e por outro, o papel do artista no mercado da arte. No espectáculo, estarão em cena um actor/encenador (John Romão) e três prostitutas brasileiros residentes em Lisboa. Aquilo que existe em comum entre os quatro intérpretes é o rosto: os “garotos de programa” transportam uma máscara com o modelo da cara do actor/encenador. A máscara ora protege ora permite que todos estejam ao mesmo nível, reforçando a necessidade de se esconder a cara como um

¹¹⁹ Para uma discussão do espectáculo à luz da questão da precariedade do trabalho no mundo das artes, ver Vieira (2011).

instrumento para falar do próprio sentido de Identidade e de Poder. (Da folha de sala do espectáculo)¹²⁰

Numa entrevista realizada em 2009, meses antes da estreia da peça, John Romão afirma que nos seus trabalhos gostava de convidar indivíduos pertencentes a grupos sociais marginais para partilhar o palco consigo. Afastando-se de uma abordagem de cariz documental convencional, o encenador pretendia desmistificar a ideia de uma verdade inequívoca sobre estes subgrupos e utilizar a sua condição de “gente excluída” para convocar dramaturgicamente o monstruoso e o obsceno. Os prostitutas de *Velocidade Máxima* seriam como “pequenos diabos” que, dedicados a atrair os prazeres da carne, nos lembrariam de que matéria somos feitos: “más que ser un trabajo documental donde conocemos historias de prostitutas en escena, se trata de un trabajo sobre el estado del Arte y de la condición del artista contemporáneo dentro de un sistema capitalista, el cual es comercializado de la misma forma que lo son los cuerpos de los prostitutas”.¹²¹ Assim, a razão da partilha da cena com estes “comerciantes do amor masculino” é torná-los uma metáfora para falar dos limites do poder e do dinheiro no mundo da arte, em particular, e dos limites da sede de poder em termos mais gerais.

Chamar à cena os excluídos

O espectáculo começa com a entrada em cena de um dos directores do Festival Citemor, segurando a reprodução em grande formato de um cheque que entrega, tal como acontece nos concursos de televisão, ao encenador John Romão.¹²² Trata-se da ampliação do original no valor de 3.000€, correspondente ao apoio do festival para a produção do espectáculo.

O espectáculo *Velocidade Máxima* é uma co-produção do Festival Citemor, um festival em Montemor-o-Velho, em Portugal, que nos deu 3.000€ para as apresentações que fizemos em Agosto, e o Teatro de la Laboral, que nos deu 7.000€ para a criação e as

¹²⁰ A peça esteve em cena no Espaço Negócio / ZDB, em Lisboa, entre 20 e 31 de Janeiro de 2010. Concepção, direcção e espaço cénico: John Romão | Dramaturgia: Mickael Oliveira | Interpretação: John Romão, André, Leandro e Luís | Pianista: Cláudia Teixeira | Colaboração espaço cénico: Diego Beyró | Colaboração coreográfica: Elena Córdoba | Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção | Desenho de som: Jorge Pina | Vídeos: Carlos Conceição e John Romão | Design de projecções: Bruno Moreira Dias | Construção de máscaras: Cecília Sousa | Assistência geral: Neto Portela | Acompanhamento crítico: Paulo Raposo | Fotografia: Diego Beyró | Produção executiva: Colectivo 84 | Co-produção: Festival Citemor, La Laboral, Murmuriu, Penetrarte, ZDB. O espectáculo tem como génese a vídeo-instalação “Voracidade Máxima”, dos artistas Dias e Riedweg (2007, Documenta 12).

¹²¹ John Romão em entrevista realizada por Borja Relano, “El artista contemporáneo dentro del sistema capitalista”, *ArtezBlai – El Portal de las Artes Escénicas*, Dezembro 2009 [em <<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez152/engira/johnromaovelocidademaxima.htm>>, último acesso a 29/08/2014].

¹²² Sigo aqui a versão gravada a 8 e 9 de Agosto de 2009 no âmbito do Festival Citemor (Montemor-o-Velho, Portugal). Gravação Vídeo Hugo Barbosa e Pamela Gallo, DVD, Citemor/hb:prgms, 2009.

apresentações agora em Dezembro. Recebemos também o apoio do Ministério da Cultura de Portugal, que nos deu 10.000€. E temos o apoio incondicional da ZDB, de Lisboa, onde estivemos em residência artística. [...]

Um dia gostava de fazer uma criação onde cada imagem custasse uns 3.000€, é que ter dinheiro permite-nos sonhar, dizer: “aqui, neste momento, vou colocar isto e vai ter o impacto X, o impacto visual que eu quero, aquilo que eu pensei”. Mas não, a maior parte das vezes nem 30€ tenho para cada imagem.

[...] Mas tenho orgulho em poder estar a pagar bem a estes três rapazes que são prostitutas, brasileiros, vivem em Lisboa, estão ilegais, não têm documentos e não são actores. Estão aqui comigo porque gostaram do “programa”. Dois são homossexuais, um é heterossexual, e nenhum está aqui para foder, mas para darem a conhecer quem são, o que fazem por aqui, mesmo sem palavras, porque antes eles não pensavam que podiam ser indivíduos em Lisboa, porque faziam parte da massa “brasileira”, da sub-categoria “prostituição”. Também estão aqui porque são pessoas que me surpreendem, tenho vontade de estar com eles, de lhes pôr alguma luz em cima e ouvi-los ou vê-los a mexer, com o corpo que costuma apregoar o desejo noutras praças. São vendedores ambulantes, são comerciantes do amor masculino, comerciantes que vêm de longe, de um país para nós exótico, onde há favelas e praias paradisíacas, um país distante que os nossos tetratetra-avós saquearam e violaram porque somos o povo da miscelânea. Miscelânea o caralho – diz o André, porque segundo ele, a teoria da miscelanização racial portuguesa baseia-se no facto dos homens portugueses serem uns porcos, machistas, gostarem de foder porque sim, porque podem, porque têm a posse e o poder. Ele diz que somos um país do sul da Europa e do norte de África. E ele sabe muito, já viajou por todo o mundo, é licenciado, estudou teatro, percebe de moda, de marketing e publicidade e sabe falar fluentemente 4 línguas. E mesmo assim, para os três, Portugal é o purgatório porque é um país onde para poderes ser cidadão tens de esperar 6 meses pela avaliação de uma comissão da portugalidade e durante a espera não podes exercer qualquer função, qualquer profissão.

[...]

Porra, quero que os programadores que estão aqui esta noite nos programem, e é já. Quero que este espectáculo seja comprado! Quero vendas e co-produções para 2010-2011. A sério, foda-se. Nós não valemos uma boa co-produção? [para André, um dos intérpretes, que responde que sim, claro]. Queremos ser programados e pronto. É que nós não defendemos o nosso trabalho com cafezinhos no centro histórico de Lisboa, no Chiado. Nós somos puros e castos, e defendemos o nosso trabalho aqui [aponta para o palco, e pisa com força o chão], com este texto que foi escrito enquanto recebíamos mais umas respostas negativas. Defendemos o nosso trabalho com estes corpos que aqui vêm e que vocês pagam ou desejavam pagar. Estes tipos valem mil currículos, valem mil artistas.¹²³

Tal como Zeza Gonçalves ou Amauri Tangará, também John Romão fez, para este espectáculo, uma *descida ao terreno*. Pesquisou anúncios nos jornais, andou na rua, telefonou e contactou os prostitutas e combinou encontros com eles através do mesmo

¹²³ Retirado de “Monólogos, materiais textuais, sms’s e um diálogo sobre Jan Fabre”, texto original de Mickael para o espectáculo *Velocidade Máxima*, 2009, pp. 5 e 8.

procedimento de um cliente regular.¹²⁴ A determinado momento precisou de um mediador que o ajudasse a credibilizar um primeiro contacto, como acabaria por me explicar mais tarde, quando, na fase de escrita, eu lhe ia colocando questões diárias, dúvidas e pedidos de esclarecimento por mensagem:

Um amigo meu que é brasileiro é que me ajudou: “Eu que sou brasileiro, será mais fácil acreditarem em mim.” Então ele ligava e encontrava-se com eles. Eu estava em modo alerta, em minha casa. Se a conversa entre ele e o prostituto corresse bem (corria sempre, ele é muito simpático e motivava-os sempre), ele ligava-me de seguida e dizia-me “já falei e está interessado, podes estar aqui daqui a 30min?” E lá ia eu a abrir, em velocidade máxima, falar com o prostituto pessoalmente. Uma vez encontrei-me com um deles (estava com mais três rapazes prostitutos e um trans-sexual, todos brasileiros) a almoçar no centro comercial do Campo Pequeno. Adorei falar com esse prostituto, já não me lembro do nome. Era hetero, estava ainda em Portugal porque tinha comprado uma oficina de carros e não a conseguia vender há imenso tempo. Ele tinha ficado de entrar na peça. Era hetero e atendia homens e mulheres. Mandou-me um sms passado uma semana a dizer “John, desculpa, consegui vender finalmente a oficina e amanhã mesmo vou pegar um voo para o brasil. Estou contente. O meu alívio e felicidade talvez sejam um problema para você. Espero que entenda. Um abraço”

E outra vez, depois de esse meu amigo falar com outro prostituto, numa casa que esse prostituto geria (era o dono), fui lá falar com ele quando o meu amigo me deu sinal verde. Foi tudo muito incrível. Havia três rapazes e uma rapariga prostituta, cada um tinha o seu quarto. Cheguei e estavam os três rapazes num quarto a falar (só a rapariga estava a trabalhar, fechada no quarto ao lado). Falámos um pouco, socializámos, fiz-lhes perguntas, o telemóvel deles tocava de vez em quando, atendiam-no e não se afastavam dali para falar, tapavam com a mão, em forma de concha, a boca e parte do tlm, para os ouvirem melhor. Eu morria de curiosidade para ouvir aquelas conversas contratuais (foi por isso também que na peça há duas conversas de telefone reais em *off*, entre um prostituto e um “cliente”). Digo entre aspas porque na verdade é um homem que costumava ligar-lhe frequentemente para falarem, durante meses, sem se conhecerem, não obstante dizia-se apaixonado pelo prostituto. Esse homem sugeria fazer-lhe transferências bancárias só para poderem continuar a falar por telemóvel frequentemente. A puta da solidão assolava-o. A prostituição muitas das vezes é a venda de companhia, nem sempre sexo. Uma das vezes, este mesmo prostituto, que entrou na peça, ligou-me à hora em que o ensaio devia ter começado, a pedir desculpa que não conseguia ir ao ensaio naquele dia, porque um cliente regular tinha-lhe ligado para irem dar um passeio no seu barco pelo Tejo, que lhe pagava 500€ para irem dar um passeio, falarem, e no final acabarem com um “extra”. Claro que lhe disse para o fazer, que não tinha mal ele faltar nesse dia. Uma das coisas que deixei claras com todos os prostitutos foi que para ensaiar a peça não teriam de deixar de ter a sua vida de garotos de programa. Eu só ensaiava umas três horas por dia com eles.¹²⁵

¹²⁴ “Eu procurei [os não-atores] como cliente, andei no Intendente e nos jornais, a minha aproximação foi como a de qualquer cliente, neste caso sou encenador, mas sou cliente também porque estou a pagar, mas para outros fins que não os sexuais, mas artísticos” (entrevista com John Romão a 18 de Fevereiro de 2011, Bairro Alto, Lisboa). É importante referir que a peça foi acompanhada em alguns ensaios e no debate de ideias pelo antropólogo Paulo Raposo, com quem John Romão tinha feito formação em teatro na adolescência.

¹²⁵ Excerto de troca de mensagens por Facebook para esclarecimento de algumas dúvidas, em 29 de agosto de 2014.

Esta descrição de John Romão deixa visível o processo de fascínio gerado no embate com o mundo em contexto de pesquisa. É a matéria que retira desse encontro que se transforma no real que se deseja levar para o palco. No caso desta encenação, parte desse material pode ser considerado como tendo uma qualidade etnográfica: os sms trocados com os clientes projectados na parede do fundo da cena;¹²⁶ o registo sonoro de um telefonema recebido por um dos intérpretes durante os ensaios ou os excertos de histórias de vida narrados por cada um em diferentes momentos do espectáculo. Um real que tem uma função política de “desmistificação” dos sub-grupos sociais e marginais – dos “feios e maus” – que é colocada ao serviço de uma poética que pretende construir a cena teatral através de processos que lhe são supostamente estranhos e antagónicos. Rompe-se com um tipo de ficção sujeita à convenção da verosimilhança para construir uma outra que usa e explora o efeito de autenticidade do documental. Para Mickaël Oliveira, responsável pela dramaturgia do espectáculo (e que forma com John Romão o Colectivo 84), os não-actores permitem o acesso a um outro tipo de “transfiguração” teatral que vai para além dos modos de interpretação convencionados pelo território da ficção. Um regime de verdade é instaurado através da substituição da convenção da personagem literária pela interpretação de uma personagem que corresponde tacitamente a um *eu biográfico* – “partimos todos do princípio que eles eram prostitutas, brasileiros, estavam a viver em Lisboa e estavam a viver da prostituição”, afirma Mickaël Oliveira ao explicar-me o espectáculo.¹²⁷ A ficção pode entrar em cena, que não é percebida enquanto tal e continua a ter a mesma qualidade, a mesma força transfiguradora própria da verdade: “Ou seja, sem fazer um teatrão, consegue-se construir essa transfiguração. Quer dizer, sem recorrer à psicologia da personagem, a um passado fictício, opera-se a transfiguração à mesma. Que é uma transfiguração, para mim, muito mais interessante, em termos de escrita.”¹²⁸

¹²⁶ “10.07.2009 18:37 Amo-te e quero ser teu para te fazer feliz e satisfazer todos os teus desejos e fantasias que mais goste sou teu meu Gatinho te amo milhões de beijos ternos e gostosas nesse meu lindo corpinho tenho muito orgulho em ti Gatinho, Luís Miguel. 07.06.2009 15:10 Kero viajar até ao Brasil conhecer tua família meu macho andar na praia mexendo teu caralho saborear teu leite nas águas salgadas. Meu cu espera por teu caralho durante a vida sei k és bom na cama sabes Fuder nos homens tuas mãos são leves no corpo estou todo húmido por tua causa. BJS. – Ready-made, mensagens escritas por clientes e enviadas ao prostituto ‘André’ (nome da sua personagem) durante seu horário de trabalho. Texto projectado.” Retirado de “Monólogos, materiais textuais, sms’s e um diálogo sobre Jan Fabre”, texto original de Mickaël Oliveira para o espectáculo *Velocidade Máxima*, 2009, p. 25.

¹²⁷ Entrevista com Mickaël Oliveira em Julho de 2011, Lisboa.

¹²⁸ *Ibidem*.

Um pacto potente – e arriscado, nas próprias palavras de John Romão¹²⁹ – em que já não é a verdade ou a mentira no sentido factual e documental que importa preservar, mas a eficácia do efeito dramatúrgico que a parte credível desse *real* exerce sobre tudo o resto que se passa na cena. Tal como defende Mickaël Oliveira:

[Com actores] o ponto de partida é sempre ficção, nunca é a realidade. Quando tens não actores, o ponto de partida é diferente, são eles. Que é a realidade. Basicamente estamos a levar a **realidade bruta para dentro de uma ficção**, para um quadro ficcional. Só que há sempre essa realidade bruta que nunca sai da nossa cabeça nem da cabeça do espectador. [o conhecimento do espectador de que os intérpretes são prostitutas brasileiros] Faz parte da génese do projecto, faz parte do dispositivo também. É completamente diferente de teres uns actores que estão a fazer de prostitutas. Olha bem o ridículo... como é que seria a Velocidade Máxima com actores. A validade da argumentação seria completamente uma ficção. Não havia ponto de partida verdadeiro. Se bem que esse verdadeiro... já se sabe que... Essa é a grande vantagem quando escreves para não-actores. Quando escreves para actores o ponto de partida é a ficção do início até ao fim. Portanto, tens que jogar com isso, mesmo quando o actor não quer construir psicologia, não quer incarnar a personagem, mesmo assim continua a ser ficção. E pode ser interessante. Também escrevo assim, não é uma coisa que me repugne.¹³⁰

*| ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral |*¹³¹

A transfiguração acontece, segundo Mickaël Oliveira e John Romão, na medida em que os intérpretes prostitutas brasileiros, ao contrário de Cocada, de Mena ou de Kátia, estão constantemente envolvidos na cena em acções que não fazem parte do seu quotidiano e que são específicas e próprias de uma linguagem artística.¹³² Apesar de performarem enquanto intérpretes de si mesmos, a exposição de uma identidade individual é ainda bloqueada por duas vias. Através do uso de uma máscara que

¹²⁹ “O teatro não se pode fazer sem riscos. Riscos de quaisquer tipo. Quer sejam temáticos, quer sejam físicos, quer sejam de concepção... enfim. [Neste espectáculo] Desde a pré-produção que já estamos a arriscar a partir do momento em que decidimos fazer uma coisa que não sabemos se vai ser possível, neste caso de trabalhar com prostitutas brasileiras” (entrevista realizada pela jornalista Cláudia Galhós publicada no *blog* do Festival Citemor por ocasião da estreia da peça [em <http://www.dailymotion.com/video/xe225d_entrevista-john-romao-e-mikael-de-o_creation>, último acesso a 26/08/2014]).

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Para visionar o excerto com a duração de 9’27”, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/103913790>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte 1. Trata-se de um clip realizado pelo Festival Citemor, onde a peça estreou.

¹³² Os melhores exemplos desta qualidade performativa própria de uma linguagem artística ao longo do espectáculo são as acções baseadas em movimentos coreográficos, criados com o apoio da coreógrafa espanhola Elena Córdoba, que trabalhou com a equipa ao longo de uma semana.

representa o rosto do encenador¹³³ e da utilização de nomes fictícios [*imagem 32*]. Ainda assim, o real irrompe em cena com força incontornável: “os nomes são pseudónimos. Embora em cena, muitas vezes, nos baralhássemos e saíssem os nomes verdadeiros. E ríamo-nos”,¹³⁴ conta John Romão quando o procuro para confirmar pormenores do espectáculo. Este jogo permanente entre ficção e realidade, que não é totalmente explícito para o espectador, funciona enquanto ruptura definitiva com o modelo da personagem psicológica e literária. Ao contrário do projecto *Mena*, não se procura com *Velocidade Máxima* explicitamente a mudança da realidade dos intérpretes ou a denúncia da sua condição de marginalidade. Discutiremos mais à frente estes aspectos e a densidade que eles introduzem na própria noção de real do que é levado à cena. Por agora importa identificar que o *estado liminal* (no sentido que lhe dá Turner 1982; [1969] 2007; 1990) parece ser, para John Romão, uma atracção fundadora e, até certo ponto, um encontro consigo próprio.

Algun tempo mais tarde, quando consegui condições para voltar ao terreno, procurei-o para uma entrevista exploratória. Tinha acabado de levar à cena o *Arco da Histeria* (2010) e começara *Agamémnon. Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho* (2011), dando continuidade ao trabalho com crianças que havia iniciado com *Direcção do Sangue* (2008), seguido de *Hipólito* (2009). Foram três anos de produção intensa e o texto da folha de sala do espectáculo reflectia o resultado dessa veemência criativa, ao expor claramente o seu programa:

Desde 2005 que convoco para as minhas criações de teatro indivíduos que pertencem a subgrupos sociais, marginais ou artísticos: três prostitutas brasileiros (“Velocidade Máxima”), uma banda filarmónica local e um travesti (“Why can i be me”), três crianças de um coro infantil (“A Direcção do Sangue”) ou um jovem e belo actor conhecido do grande écran (“Só os idiotas querem ser radicais”). Em todas elas, o que está em causa é a reconfiguração da função e da imagem daqueles indivíduos, dentro de um contexto sociocultural e político, proporcionando uma nova escuta sobre eles e confrontando o espectador com novas propostas do reconhecível. (Da folha de sala do espectáculo *O Arco da Histeria*, Negócio/ZDB, Outubro de 2010)

¹³³ “[...] el gesto de cubrir la cara de los tres ‘garotos’ abre un campo de desprendimiento físico y oral, que permite que se pueda revelar lo real. En Velocidad Máxima, la máscara no reproduce solamente una cara sino aquella del cliente, porque en el palco, yo, el director, ocupo el lugar del cliente. Las semejanzas de las caras parecen romper las diferencias que nos separan en el campo inmaterial, lo que es reforzado por una intimidad en la relación corporal y en la relación oral, a través de gestos y diálogos que nunca tendrán lugar en un tipo de encuentro de esta clase” (John Romão em entrevista realizada por Borja Relaño, “El artista contemporáneo dentro del sistema capitalista”, *ArtezBlai – El Portal de las Artes Escénicas*, Dezembro 2009 [em <<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez152/engira/johnromaoavelocidademaxima.htm>>, último acesso a 29/08/2014].

¹³⁴ Excerto de troca de mensagens por Facebook para esclarecimento de algumas dúvidas, a 29 de agosto de 2014.

A partir dessa primeira conversa pude entender que o desejo de reconfigurar a imagem dos excluídos ou dos “à parte” e devolvê-la ao mundo através do potencial transformativo da prática performativa, e especificamente do teatro, que John Romão explicita publicamente como uma linha de trabalho e pesquisa, tem origem no seu espaço biográfico e em experiências que antecederam a sua vida artística.

Eu sempre vivi no Laranjeiro, na Margem Sul, Almada, colado ao Miratejo. Isso acaba por ser importante no meu trabalho. De onde venho e o que eu vivi. Enfim, porque é uma zona muito suburbana, sempre houve problemas de violência ali. É uma zona onde se misturam raças diferentes. Há muitos indianos, muitos angolanos, muitos moçambicanos, ciganos, enfim, é uma zona de mistura. Sempre houve muitos conflitos, de violência entre todas estas raças e, de alguma forma, aquilo foi-me marcando. Acho que esse desejo de trabalhar com não-actores tem que ver com isso, **com um lado mais agressivo**, por assim dizer. Do facto de não ter “capas” de representação, estás a perceber? Em cena, reflectir um pouco aquilo que... aquilo que me interessa e aquilo que sou, de alguma maneira. (John Romão)¹³⁵

No trabajo siempre con no-actores, aunque últimamente me dedique a ello. Y no son apenas no-actores, sino grupos que pertenecen a subgrupos sociales y/o marginales, gente que oscila **entre lo “kitsch” y lo violento**. Esta opción está íntimamente relacionada con mi vida, la visión que fui construyendo de la ciudad, del cuerpo, del ser público y de la belleza, y que tiene que ver con el hecho de que he vivido hasta hace poco en una ciudad dormitorio, suburbana, donde la criminalidad infanto-juvenil y el miedo se tutean. Claro que después hay un sentido estético en todo esto, encuentro una belleza **en los cuerpos desajustados, que se salen de los cánones, impacientes**, no habituados a una intimidad expuesta ante más de una persona cada vez. La utilización de estas personas en escena difiere de aquella de Santiago Sierra (objetos que son manipulados).¹³⁶ Estoy verdaderamente interesado en conocer a estas personas, poderlas tocar, recibir sus opiniones e ideas, crear relaciones de intimidad.¹³⁷

Se em Brites vemos um teatro em diálogo com o espaço aberto pela conquista democrática e pelo reencontro dos intelectuais exilados com um país rural que lhes serve de laboratório experimental para a actualização de linguagens artísticas, com John

¹³⁵ Entrevista com John Romão a 18 de Fevereiro de 2011, Lisboa.

¹³⁶ John Romão refere-se a uma das suas importantes influências, o artista espanhol Santiago Serra, cujas performances e instalações implicam a participação de indivíduos, geralmente das margens e em condições precárias que aceitam desempenhar acções banais e até certo ponto humilhantes em troca de um salário. As suas peças mais icónicas são, por exemplo, *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000), uma performance apresentada no El Gallo Arte Contemporáneo (Salamanca) e cujo vídeo faz parte da coleção da Tate Modern. Nesta acção, o artista pede a quatro prostitutas viciadas em heroína para darem o seu consentimento a serem tatuadas com uma linha nas costas pelo preço de uma dose. Segundo Claire Bishop, Sierra “always draws attention to the economic systems through which his works are realised, and the way these impact upon the work’s reception” enfatizando as relações entre a imediata fenomenologia dos corpos ao vivo com as particularidades das identidades sócio-económicas do mundo contemporâneo (Bishop 2014: 223).

¹³⁷ John Romão em entrevista realizada por Borja Relaño, “El artista contemporáneo dentro del sistema capitalista”, *ArtezBlai – El Portal de las Artes Escénicas*, Dezembro 2009 [em <<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez152/engira/johnromaovelocidademaxima.htm>>, último acesso a 29/08/2014].

Romão vemos igualmente uma urgência e um espaço periférico a partir do qual constrói as suas possibilidades de experimentação. Uma experiência idiossincrática que, tal como aconteceu com Brites, marca profundamente a sua forma de ver o mundo e tornar-se artista por relação com determinado território e as pessoas que o habitam. Mas quase quarenta anos depois já não são o povo e a sua tradição que inspiram a ruptura com a convenção teatral, mas a cidade subúrbio e a sua condição pós-colonial.

A partir da adolescência as experiências vão-se sobrepondo, a par da formação. Por exemplo, no teatro da Comuna, conheceu o antropólogo Paulo Raposo, com quem fez cursos de iniciação ao teatro. No espaço do Ginjal, ocupado pelo colectivo O Olho, em Almada, onde vivia, assistiu às performances de criadores da cena de final dos anos 90, início de 2000, como Miguel Moreira.¹³⁸ Mas é no seu cruzamento com alguns “mestres” do teatro europeu contemporâneo, como Jan Fabre, Romeo Castellucci ou Rodrigo García – amplamente referidos nas discussões sobre as rupturas “pós-dramáticas” de final de século e início dos anos 2000 – que acontece em contextos de formação internacional como o programa École des Maîtres,¹³⁹ que se geram óbvios espaços de influência e confirmação de opções poéticas e técnicas.

Como acontece nas propostas destes encenadores, o real entra em cena através dos corpos dos intérpretes que, tomados na sua singularidade e individualidade, são

¹³⁸ “Aos 16 anos comecei a ver umas performances no Olho a achava aquilo muito escandaloso e muito violento. Eu não percebia porquê. E não gostei nada. Vi um espectáculo do Miguel Moreira que foi marcante para mim. Que odiei, que não aguentei, aquilo era muito estranho. Um espectáculo chocante para mim, porque era muita informação, eram explosivos e piscinas e gente a despir-se e a partir copos e etc., e aquilo marcou-me muito, fiquei super-chocado, saí dali muito chateado, foi a primeira vez que vi uma coisa assim violenta e hoje percebo que foi super-importante para mim, foi um grande confronto com tudo o que eu estava habituado a ver e a consumir como teatro – que era teatro de escola e académico, textos, etc. E ali foi o maior chapadão artístico que eu tive na minha vida. Foi ali, com aquele espectáculo” (entrevista com John Romão a 18 de Fevereiro de 2011, Lisboa). O encenador refere-se ao espectáculo *Último Verão*, com direcção e dramaturgia de Miguel Moreira e texto de Pedro Paixão, estreado em 2002 no Espaço Ginjal [em <<http://www.uterobiz.pt/criacoes/ultimo-verao1/>>, último acesso a 5/8/2014]. O Espaço Ginjal foi ocupado pelo colectivo O Olho, com direcção artística do encenador João García Miguel, entre 1991 e 2002, o seu trabalho foi marcante para toda a cena performativa alternativa da década de 90, devido à inovação e experimentalismo das suas propostas de teatro físico, assim como pela programação desenvolvida no espaço, nomeadamente através do seu Festival X.

¹³⁹ A École des Maîtres, surgida em 1990, consiste num curso europeu de aperfeiçoamento teatral que foi expandido a novas entidades uma década depois, a partir do Projecto Thierry Salmon, fase em que são incluídos os parceiros portugueses, a par dos belgas, espanhóis, franceses e italianos. O objectivo dos estágios organizados pelo programa consiste em colocar jovens actores formados nas escolas dramáticas europeias, e exercendo já uma actividade profissional, em contacto com “encenadores de renome a nível internacional”. É desta forma que alguns dos criadores portugueses entram em contacto com encenadores centrais na cena europeia do teatro com não-actores como Pippo del Bono, Romeo Castellucci e Rodrigo García. Tal como havia acontecido, por exemplo, com os cursos internacionais de Encenação de Teatro pela companhia Third Angel na Fundação Calouste Gulbenkian, a École des Maîtres marcou o trabalho dos jovens criadores da primeira década deste século em Portugal.

colocados ao serviço do jogo teatral que gera uma ficção cuja força é alimentada por uma relação com o que é exterior e estranho à convenção teatral, quer seja através do mundo das coisas e objectos do quotidiano que são usados como adereços, quer por relação com a expectativa e estatuto do espectador, que é desafiado a tomar uma posição e a resolver os dilemas e desconfortos com que é confrontado enquanto testemunha de situações aparentemente reais e com as quais pode não querer ser cúmplice. Este era o caso explícito de *Velocidade Máxima*, que colocava o público face a uma prática tida como real e duplamente ilegal – a prostituição por imigrantes sem papéis¹⁴⁰ – e, por isso, eticamente complexa.

É com o universo destas práticas que John Romão se identifica e são as suas técnicas que reproduz, técnicas que tendem a gerar uma estrutura fragmentada, dirigida por uma lógica mais iconoclasta do que narrativa (Egger 2012). Uma abordagem que resulta de uma vontade expressa de colocar em causa o que se considera serem os regimes da convenção teatral, provocando uma transformação radical da relação entre o texto e a cena (2012: 168). Aos protagonistas deste campo, responsáveis por uma linguagem teatral renovada, Bruno Tackels deu o nome de “écrivains de plateau” (2005, 2007), aqueles que respondem teatralmente ao “drama político moderno” através da cena e do intérprete que a ocupa e não de um texto pré-estabelecido.

Les écrivains de plateau déjouent et perturbent donc la loi des genres et des catégories. Donnant son congé à la hiérarchie des genres (qui traduit justement l'hégémonie du texte), le théâtre écrit depuis le plateau ne se soucie plus de la défense d'un territoire pur. Il est au contraire incessamment ouvert aux apports des autres formes artistiques, plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques. Il postule au fond que tout élément signifiant peut prendre place dans le travail de la scène. (Tackels 2005: 16-17)

É este novo paradigma que redistribui as hierarquias do processo criativo, fazendo que o texto emergja do palco e das acções que aí se desenvolvem por relação estreita com o mundo real, que se torna o modelo usado por John Romão. A significação passa a ser produzida no ensaio e na cena. Não apenas o texto altera a sua natureza, como o palco e o espaço de ensaio se dessacralizam, ou seja, passam a incluir a possibilidade de ali acontecerem coisas que não são teatro para teatro se tornarem. Nesse sentido, o grau de liminaridade deste espaço é radicalizado.

¹⁴⁰ Segundo o relato de Mickaël Oliveira, a companhia Colectivo 84 foi contactada pelos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras, na sequência da publicitação do espectáculo.

Algo mais “selvagem” e “verdadeiro”

Não faço espectáculos de “teatro documental”, não é teatro documental, é teatro. É ficção. Interessa-me sempre esse desnível em que não se nota onde começa a mentira e onde é que acaba a verdade. Claro que partimos deles, parto sempre das pessoas, é a primeira coisa. Eu parto sempre dos intérpretes, quer sejam actores ou não-actores. É óbvio que é um desafio maior se forem não-actores. Para mim, interessa-me mais porque é uma coisa **mais selvagem e mais verdadeira**. E sinto-me mais próximo a isso. Não há expectativas! Eu gosto de trabalhar sobre... Gosto de trabalhar com problemas, pronto. Para mim ter pessoas que não são actores, é ter problemas. Basicamente é isso. E quando há um problema, há material. Tenho vontade de trabalhar, pronto. Não gosto de trabalhar com gente que é correcta, que faz um trabalho *clean*, limpo, cirúrgico... não tem interesse nenhum... isso é um teatro que não me interessa. É um teatro “bem feito”. E que pretende ser bem feito e que pretende ganhar dinheiro com isso, comercializar, circular, pronto. A mim **interessa-me pensar e arriscar**, que é diferente... com gente que eu convoquei e que não pertença ao teatro, à arte. Gosto de trabalhar com elementos que normalmente não pertencem ao teatro... intérpretes que nunca fizeram teatro... ou crianças, trabalho muito com crianças. Em três peças usei crianças, e agora vou fazer uma quarta com muitas crianças, outra vez, e é mais... enfim, pensei sempre com materiais, quer sejam pessoas ou objectos, enfim... que não pertençam ao teatro. Normalmente há uma estética do próprio espectáculo que reflecte isso. (John Romão)¹⁴¹

Uma peça com muitas crianças, dez crianças, esse era o desejo de John Romão para o projecto que estava a iniciar quando aconteceu o nosso primeiro encontro. Os ensaios para a encenação do texto *Agamenon – fui ao supermercado e dei porrada ao meu filho*,¹⁴² escrito e dirigido pelo encenador Rodrigo García em 2003 – com quem Romão vinha a trabalhar desde 2006 – estavam prestes a começar. A peça centra-se num núcleo familiar protagonizado por um pai enraivecido e frustrado cuja condição é fruto da sociedade de consumo de exploração capitalista e neoliberal. O texto é um longo monólogo, sem qualquer indicação de cena, e em que a presença de um filho e uma mãe ficam apenas implícitas e são silenciadas pelo discurso indirecto do próprio protagonista que os representa em cena.

Les textes-partitions de Rodrigo García se présentent désormais le plus souvent comme des adresses directes au public. Des voix, de victimes, de marginaux, d'exclus ou simplement de gens ordinaires s'expriment dans un temps et un espace marqués par un présent massif, dense, incontournable. Les formes monologiques utilisées favorisent la proximité, l'intimité, la complicité d'une parole fragmentaire, disjointe, le plus souvent précaire. [...] C'est un théâtre de la présence et du présent, de la personne et non du

¹⁴¹ Entrevista com John Romão em Julho de 2011, Lisboa.

¹⁴² A peça esteve em cena no Jardim de Inverno do Teatro Municipal São Luiz, Lisboa entre 21 e 30 de Abril de 2011. Voltou a estar em cena no Teatro da Politécnica de 19 a 28 de Abril 2012. Encenação e espaço cénico: John Romão | Texto: Rodrigo García | Tradução: John Romão | Com: Gonçalo Waddington e as crianças Alexandre Pires, Henrique Pires e Martim Barbeiro | Luz: Daniel Worm D'Assumpção | Música: Daniel Romero | Assistência de iluminação: Eduardo Abdala | Fotografias: Susana Paiva | Produção: Colectivo 84/Penetrarte/Murmuriu | Assistência de encenação: Solange Freitas.

personnage, un théâtre concret où le sensible et l'intelligible ne font qu'un. (Egger 2012: 171- 172)

Considerado como o “*enfant terrible*” do teatro hispano-argentino que frequentemente suscita reacções hostis e escândalos (Egger 2012: 166) pela sua “estética do excesso” assente no cinismo e na provocação, Rodrigo García dedica-se a denunciar os responsáveis pelos males sociais (Bost 2009: 109) através de um “teatro de experimentação” de “engajamento político” (Egger 2012: 168) e “estilo particularmente impertinente” (Papalexiou 2009: 1), “radical, inovador e influente” (Orozco 2010: 311). Antes de ter sido consagrado nas últimas décadas como um dos principais representantes do teatro europeu, principalmente depois de ter sido descoberto e amplamente divulgado, sobretudo em França,¹⁴³ Rodrigo García começou a fazer teatro em Espanha, enquanto estudava publicidade em Madrid. Curiosamente foram estes estudos que vieram a desempenhar um papel importante na sua ética e na sua estética enquanto artista. Foi nessa época que fundou o Carnicería Teatro (por referência ao talho do seu pai na Argentina), a companhia que havia de marcar a cena teatral independente madrilenha. Por um lado, o seu treino na comunicação visual está na génese da sua abordagem iconoclasta da cena, por outro, a experiência de infância e juventude na América Latina e consequente deslocação para a Europa formaram a sua consciência política. Esta é uma das características que lhe é mais comumente atribuída, a de fazer um teatro radicalmente político que alerta os espectadores para os perigos do consumo massificado, responsabilizando e contestando a mundialização e a concentração de poderes nas grandes potências ocidentais.

É daqui que surge esta figura – este pai que “dá porrada no filho” –, um indivíduo produto de uma sociedade ocidental que gera um ambiente social que o oprime e tiraniza. O protagonista da peça é assim um habitante de um mundo em que todos os valores se tornaram mercadoria (Papalexiou 2009: 1).

Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho.

Vim do supermercado e apercebi-me que tinha comprado duas ou três vezes as mesmas coisas. E que ainda por cima tinha comprado uma série de coisas que destesto. [...]

Comprei pão integral, quando eu odeio pão integral.

E comprei seis caixas de leite gordo, quando em casa bebemos leite magro.

¹⁴³ Em Portugal, estabeleceu uma relação cúmplice com o Festival Citemor (Montermor-o-Velho), tendo apresentado *After Sun* (2001), *Comprei uma pá no Ikea para cavar a minha tumba* (2003), *Aproximação à ideia de desconfiança* (2006), e ali estreou *Ronald, o palhaço do McDonalds* (2001), espectáculo que lhe proporcionou reconhecimento internacional, e *Autocompaixão* (2006).

E comprei iogurtes com açúcar, pensando que eram iogurtes naturais. [...]

E comprei massa de todo o tipo:

Macarrões quando o meu filho odeia macarrões;

Massa com ovo quando a minha mulher é alérgica ao ovo;

E massa verde quando todos lá em casa detestamos espinafres [...]

Abro a porta e digo à minha mulher: *Querida, acho que esta tarde vai haver chapadas para toda a gente. Acho que hoje se rifam chapadas. E tu e o teu filho têm todos os bilhetes!* E a minha mulher olha-me e ri-se porque pensa que estou a gozar e é assim que solto a primeira chapada à minha mulher para não se armar em parva. E cai contra a mesa da cozinha e ri-se! Conserva o bom humor a gaja! *Compraste algodões?*, pergunta-me. *Traz-me lá um, foda-se!* E eu fico irritado, porque me esqueci de comprar algodões e álcool e água oxigenada, e um monte de coisas que tinha de comprar. E venho para casa com o carro cheio de merdas que não vão servir para nada, foda-se. E isso lixa-me tanto que eu digo à minha mulher: *Olha, vais levar mais uma chapada e depois vou meter-me com o puto.* E dou-lhe uma chapada e a tipa lá vai procurar os algodões, e eu vou ter com o miúdo e dar-lhe como se costuma dizer: uma carga de porrada.

E comprei pilhas para o Game Boy do miúdo que não eram do tamanho certo, foda-se. E quando o miúdo me diz: *as pilhas que compraste para o GameBoy são pilhas que servem para o rádio e para o despertador mas não servem para o GameBoy.* E solto-lhe a primeira chapada: *Não falas assim ao teu pai.* E cai-lhe a segunda chapada, a terceira chapada... (Da peça *Agamémnon*)¹⁴⁴

A possibilidade de apresentar o trabalho no Teatro Municipal São Luiz (TMSL), em Lisboa, transformou o que tinha sido pensado para ser pouco mais do que uma leitura encenada com o intuito de divulgar a dramaturgia de Rodrigo García, inédita em Portugal à data,¹⁴⁵ num projecto mais ambicioso e autoral, passível de funcionar como uma montra do trabalho de John Romão [*imagens 33 e 34*]. É assim que começa a sobrepôr ao monólogo – a ser interpretado na íntegra e sem cortes ou adaptações de relevância por um actor profissional propositadamente conhecido do público por trabalhos relativamente mais convencionais – elementos representativos do seu tipo de criação e estética. A inclusão das dez crianças fazia parte desse objectivo, mas as insistentes dificuldades colocadas pela produção do TMSL levaram a que ficassem reduzidas a três. O número mínimo, segundo Romão, para as destacar de uma leitura que as colocasse na posição de “filhos” ou membros da família retratada no texto e as tornasse um elemento dramático autónomo, livre e disruptor.

Eu inicialmente queria trabalhar com dez crianças juntas, porque queria fugir completamente à ideia de núcleo familiar pai, mãe e filho. E o trabalho de criação passa até mais por colocar as crianças em cena. Antes sequer de começar a ensaiar, o que eu pensei foi criar um mundo de crianças, colocar muitas crianças em cena. Até pensei que elas podiam fazer quase todas as acções e o Gonçalo [Waddington] não fazer nenhuma

¹⁴⁴ De *Agamémnon, vim do supermercado e dei porrada ao meu filho*, de Rodrigo García, tradução de John Romão, versão de trabalho para ensaios, 2011 [Ver Anexo II(f)].

¹⁴⁵ A peça, na tradução de John Romão e na sequência deste espetáculo, foi editada em 2014 pela colecção Livrinhos de Teatro dirigida por Jorge Silva Melo, numa parceria Artistas Unidos / Cotovia (ver García 2014).

acção e só observá-las e só dizer texto e as acções serem todas das crianças. Pensei quase em criar um parque infantil, com várias crianças a destruí-lo. Basicamente eu gosto que as crianças façam em cena aquilo que não podem fazer em casa. Ou lutar, baterem, pontapearem, nem que seja com força numa bateria [...] [como não foi possível, por dificuldades de produção ter as dez crianças] então limitei-me a três. Pensei inicialmente em ter três miúdos bateristas para criar muito ruído, ruído, ruído, mas consegui apenas um miúdo baterista com o irmão guitarrista e o Martim, porque já o conhecia. Não tinha tempo. Foi um processo muito rápido e não pude estar à procura e saber de disponibilidade. Assim tinha este que era irmão do outro e o Martim. (John Romão)¹⁴⁶

| *ver excertos do espectáculo ou espectáculo integral* |¹⁴⁷

No texto original de *Agamémnon. Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho* tudo é político. Segundo Rodrigo García, esta peça é o culminar de um ciclo em que o poético se foi tornando cada vez mais explícito, mais claro, mais social (R. García, em Filiberti 2007). Esse engajamento com a política contemporânea é expresso através do recurso em cena a imagens que surgem familiares ao público por este já a elas ter sido exposto fora do espaço teatral, criando desta forma um diálogo directo entre o palco e o mundo quotidiano (Orozco 2010: 311). Nesse sentido, este *Agamémnon* não estabelece uma relação literal com a tragédia grega de Ésquilo mas vai ali buscar elementos metafóricos que permitam pensar a situação trágica do homem contemporâneo.

A abertura da peça clássica original coloca-nos no reino de Argus, algumas horas depois da conquista de Tróia pelo rei Agamémnon, que regressa a casa após dez anos de ausência. Um dos elementos do enredo é o assassinato de Agamémnon por Clytemnestra, sua mulher, e o seu amante Egisto. O acto violento é uma resposta vingativa a factos ocorridos antes da partida de Agamémnon, quando este sacrificou a vida da sua filha Ifigénia a favor do sucesso da expedição militar, tornando-se assim um agente nefasto para a sua própria casa (Vellacott [1956] 1959: 24). Num certo sentido, a peça pode ser vista como inscrevendo-se num conjunto de *questões domésticas e familiares de horror e violência*. Segundo Flages, “the house of Atreus is the embodiment of savagery. No other Greek family can rival it for accumulated atrocities” ([1966] 1979: 30). De forma mais abrangente, a peça convoca uma discussão sobre como a vida humana perde valor em nome do poder e do lucro. Neste sentido, a

¹⁴⁶ Entrevista com John Romão em Julho de 2011, Lisboa.

¹⁴⁷ Para visionar o excerto, com a duração de 1’37”, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/105326810>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte 1. Para ver o **espectáculo integral**, consultar o respectivo DVD no volume de anexos [Anexo I(f)].

casa e o espaço doméstico podem ser vistos como um símbolo do abuso de poder e do ataque à integridade física, a que este conduz muitas vezes. Se, por um lado, podemos pensar que a personagem do pai da peça de García é o próprio Agamémnon, o rei do consumo que volta vitorioso depois da batalha que é a ida ao supermercado, por outro, afastamo-nos de uma leitura de tipo literal com a personagem da mãe/mulher completamente submissa na versão de García e em nada semelhante à poderosa Clímenestra, considerada como a “figura mais poderosa da trilogia da Oresteia” (Vellacott [1956] 1959: 13).

Aos olhos de Rodrigo García é o próprio mundo ocidental que pode ser visto como representando os horrores e a ganância da própria casa de Atreus como está bem patente num dos excertos da peça em que o encenador estabelece uma sobreposição moralmente significativa entre algumas personagens do texto grego e personalidades ou instituições da geopolítica contemporânea:

E vamos mandar postais com fotos de famosos mas com o nome trocado. / Um postal com a cara de Hillary Clinton que ponha: Clímenestra. / Um com a cara de Bill Clinton que ponha: Agamémnon. / Um de Mónica Lewinsky que ponha: Cassandra. / Um de Dodi al Fayed que ponha: Egisto. / Um de Lady Di que ponha: Cassandra. / E um do príncipe Carlos que ponha: Agamémnon cornudo. / E um dos filhos de Sadam que ponha: Ifigénia. / E um de Sadam que ponha: Agamémnon. / E um de Tony Blair que ponha: Egisto. / E um de José María Aznar que ponha: o mensageiro. / E um de Berlusconi que ponha: Agamémnon. / E um do Canal 5 que ponha: o palácio dos Átridas. / E um do povo iraquiano que ponha: troianos. / E outro de uns argentinos que ponha: troianos. / E um de uns africanos que ponha: troianos. / E um de uns mísseis Scuds que ponha: SIDA. / E outro de uns palestinos que ponha: troianos. / E um de uns cubanos que ponha: troianos. / E um de George Bush que ponha: Agamémnon. / E um de Bin Laden que ponha: Egisto. / E um de uns russos que ponha: troianos.¹⁴⁸

Uma linha de análise possível seria o cruzamento entre a peça de Rodrigo García e a problematização desenvolvida por Daniel Miller no seu *A Theory of Shopping* (1998), onde o autor defende a ida às compras ao supermercado como um acto de amor e devoção familiar. Segundo Miller, a escolha dedicada dos produtos por parte do membro que se entrega a esta complexa tarefa funcionaria como forma de estabelecer, definir e imaginar as relações sociais entre os vários membros do espaço doméstico. Na defesa do seu argumento, o autor utiliza literatura antropológica da área do ritual e do sacrifício, afirmando que se trata portanto, de um acto de amor ritualizado e performativo em que o agente percepçiona a sua acção como um sacrifício por aqueles

¹⁴⁸ *Agamémnon, vim do supermercado e dei porrada ao meu filho*, de Rodrigo García, tradução de John Romão, versão de trabalho para ensaios, 2011 [Anexo II(f)].

que são os objectos e beneficiários dos produtos que escolhe e adquire. O diálogo inicial do texto de Rodrigo García, onde emerge a fúria do pai, justifica os seus actos brutais de violência doméstica, atribuindo a sua origem exactamente ao facto de este Agamémnon do século XXI ter escolhido os produtos errados no supermercado. Também o seu correspondente grego foi considerado um guerreiro e líder (doméstico) incompetente e fraco na sua autoconfiança. Por exemplo para Vellacott, a personalidade de Agamémnon, tal como descrita na peça de Ésquilo, seria caracterizada por uma “deep-rooted weakness of will, and lack of confidence in his own authority” ([1956] 1979: 13). Diz-nos ainda Dyer, no seu texto sobre a peça grega, que o rei e general “was of all the heroes gathered in Troy just the one whose weak and inefficient self-confidence made him the easy victim of a clever trap” (1896: 16). Aqui o autor refere-se à armadilha criada pela sua mulher, Clytemnestra, e pelo seu amante, mas podemos considerar que, aos olhos de García, é o próprio supermercado que surge como uma armadilha criada pelos líderes climenestrianos do sistema capitalista ocidental.

Se tomarmos em linha de conta o argumento-base de Miller, este parece ajudar a compreender a fúria brutal deste pai que “deu porrada” ao seu filho e mulher por ter sido levado a comprar o que não queria, enchendo dois carrinhos de compras de produtos totalmente desadequados às da sua família. Essa fúria pode ser assim explicada pela importância do que está em jogo e pelas consequências da imposição de forças maiores que o confrontam com a sua inépcia e a sua total impotência face a um sistema selvagem de consumo instalado. Tal como o Agamémnon grego sacrificou, impotente, a sua filha para ganhar a batalha de Tróia, este Agamémnon contemporâneo sacrifica a integridade física do seu filho como resultado do monstro em que a sociedade o converteu. Esta visão radical só pode ser compreendida à luz da fase vivida por Rodrigo García na altura em que escreve a peça. Aliás, em Janeiro de 2015, quando vem a Lisboa para o lançamento da tradução da obra pelos Artistas Unidos e Livros Cotovia, num evento em que foram lidos excertos pelo actor Gonçalo Waddington, o encenador confessava-se “envergonhado” pela violência do seu próprio texto, explicando que correspondeu a uma fase em que a sua obra espelhava um sensação de frustração face a um mundo demasiado injusto e desigual. Seria esta a *tragédia* do homem contemporâneo que Rodrigo Garcia pretendia representar: “L’obscénité de la société de

consommation, son ineptie, sa vulgarité et, pour finir, sa profonde inhumanité” (Papalexiou 2009: 2).

Num momento importante da peça, essa ideia de *tragédia contemporânea* é mostrada pelo pai ao seu filho quando decide “enfiar a família no carro” e ir a “um MacDonalds na autoestrada” acabando por desaguar num Kentucky Fried Chicken onde explica a geopolítica do mundo tomado pela injustiça e pela desigualdade materializadas nas asinhas de frango e naquele lugar exemplar do poder corporativo que são as cadeias globais de *fast food*. Como veremos mais à frente, John Romão tratará iconoclasticamente esta cena utilizando frangos do talho e a palavra *TRAGÉDIA* inscrita com *ketchup* na *t-shirt* de Gonçalo Waddington [*imagem 35*]:

Tiro as asinhas [de frango do Kentucky Fried Chicken] da caixa e desenho sobre a mesa um esquema perfeito e bastante claro da TRAGÉDIA com as asinhas de frango frito. E conto uma duas três sete asinhas de frango. E limpo a mesa, tiro tudo o que há em cima da mesa, as Coca-colas, os restos dos molhos, tudo. E deixo o espaço limpo só para as asinhas de frango. Uma duas sete asinhas de frango. Coloco-as na mesa cada qual no seu sítio, perfeitas, e agarro no ketchup e escrevo bem grande na mesa a palavra: TRAGÉDIA. E o meu filho caga-se a rir. E explico-lhe que a TRAGÉDIA começa com o mundo industrializado. Que a TRAGÉDIA começou sempre onde estava o DINHEIRO e a comida. E que depois a deitaram fora, puseram-na de parte em forma de bomba atómica, SIDA, fome, seca ou ditadura. (Do guião da peça)

E divido a TRAGÉDIA em sete actos. E a cada acto ponho-lhe um nome de um dos países mais ricos do mundo.

Uma asinha de frango frito: Alemanha.

Outra asinha de frango frito: Japão.

[...]

Outra asinha de frango frito: França.

Outra asinha de frango frito: Grã-Bretanha.

Outra asinha de frango frito: Canadá.

Outra asinha de frango frito: Itália.

E no meio, um peito de frango inteiro: Estados Unidos.

E vem a empregada e diz: *Você já é crescido para brincar com a comida. Quer que eu chame o segurança? Eu não estou a brincar com a comida, digo-lhe. Estou a explicar ao meu filho o significado da TRAGÉDIA.*¹⁴⁹

Mostrando o justo epíteto de *écrivain de plateau* (Tackels 2007), García considera que os seus textos devem ser usados de forma livre. Alterados e fragmentados (Papalexiou 2009) como formas autónomas que reproduzam o seu próprio processo de trabalho – aquele em que o texto só tem sentido na sua forma encenada, por oposição ao texto literário:

¹⁴⁹ *Agamémnon, vim do supermercado e dei porrada ao meu filho*, de Rodrigo García, tradução de John Romão, versão de trabalho para ensaios, 2011 [Anexo II(f)].

Ce livre a pour titre *Cendres choisies* car mes textes sont les pauvres résidus de mes mises en scène. En fin de compte, ils sont des victimes. [...] Les mots de ce livre sont des dépouilles. Ils prennent sens si l'on tient compte de l'univers qui à l'époque fut celui de la mise en scène. Sortis de leur contexte, il leur manque une structure dramatique, ils peuvent même sembler maladroits à la lecture. (R. García, citado por Vasserot 2012: 82)

Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de anotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer. En este caso, los nombres que hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir: no son personajes, sino personas. (R. García, citado por Egger 2012: 167)

Embora John Romão seja bastante fiel à estrutura original do texto, o facto de este estar liberto de indicações de cena e das convencionais didascálias permite-lhe cumprir o objectivo de divulgar a dramaturgia do seu “mestre” e simultaneamente aproveitar a ocasião para exercer o seu olhar autoral que é, ele mesmo, próximo do de Rodrigo García. A primeira cena do espectáculo é disso um bom exemplo. Enquanto o público chega e vai tomando o seu lugar, Gonçalo Waddington posiciona-se na boca de cena de frente para a plateia com um pacote de papel e um copo de Coca-Cola do MacDonalds em cada uma das mãos. Começa então a comer um hamburguer e beber pequenos tragos pela palhinha. O público percebe que o espectáculo começou. Depois de alguns minutos a mastigar um hamburguer real, efectivamente comprado no MacDonalds, um quarteirão abaixo, Gonçalo Waddington dá a cena por terminada quando afirma: “Eu sou o Gonçalo Waddington e acabei de comer um hamburguer.”

Num plano mais imediato, esta frase é a constatação do facto concreto que esta comporta e que rompe com o estatuto do actor como “personagem”, seguindo, aliás, a linha de Rodrigo García e a sua ideia de que os seus actores (profissionais) “não são personagens, mas antes pessoas”, com direito ao seu nome real no guião da peça antes de cada uma das suas falas. Mas, num segundo plano, esta cena é um *reenactment* de um famoso vídeo de Andy Warhol em que este come um hamburguer (no seu caso um Whooper do Burger King) para o filme *66 Scenes from America* (1982), de Jørgen Leth.¹⁵⁰ Mas esta é apenas uma das rupturas que John Romão estabelece, sendo que as restantes implicam na sua maioria as crianças e as suas acções específicas, pelo menos nos primeiros 30 minutos do espectáculo, hora a partir da qual elas ficam legalmente impedidas de participar – um facto que John Romão aproveita para mais uma entrada do real em cena, fazendo-as despedir do actor Gonçalo Waddington, tratando-o pelo seu nome. Esses momentos, que dão identidade e autonomia a cada cena, estão explícitos no

¹⁵⁰ Para ver o vídeo, consultar: <http://www.openculture.com/2011/06/andy_warhol_eats_a_burger_and_we_watch_and_watch.html>.

guião visual que o encenador fez do espectáculo [imagem 60] e que discutiremos na terceira parte. Para além das dimensões ligadas ao enquadramento mais concreto da peça – a representação de um núcleo familiar e a sua relação com os aspectos trágicos da experiência capitalista –, John Romão dá igualmente importância aos momentos do texto que remetem para uma ideia de risco e esperança no desconhecido, ou seja, numa possibilidade de inversão da previsibilidade da sociedade de consumo.

Para além do facto de o texto se focar bastante no consumismo e nessa tragédia. Ou seja parte de uma situação familiar, como todas as tragédias, mas de um núcleo muito fechado, banal, quotidiano – um pai, uma mãe e um filho, basicamente resume-se a isso. Esse é um dos aspectos importantes. Essa crítica à máquina social e política.

Mas parece-me também um dos aspectos mais importantes do espectáculo esse lado do risco e de tomar riscos na vida. Ou seja, perante o desconhecido, não voltar atrás e não ter medo desses passos em falso. É quase um apelo aos passos em falso. Ao avançar perante uma direcção desconhecida. Numa sociedade em que está tudo tão previsível e tudo tão maquinado, onde tudo é também explicado em conhecimento, na Internet, está ao serviço da economia, basicamente, como é que tu te deixas libertar dessas amarras do conhecimento, ou das coisas que estão disfarçadas em conhecimento e te deixas penetrar a ti próprio. E te deixas invadir por coisas novas e pelo desconhecido. Isto está presente na frase “por aí... e vamos por aí e acabamos sempre nos sítios do costume” e isso é reforçado no momento meio onírico quando eles vão a caminho do MacDonalds e param o carro para ouvirem os gritos, estão no meio das vinhas a comerem, a escorrer sangue e a comer e a olhar para as estrelas.

É quase um acaso parar no meio da auto-estrada, mas parece-me um dos momentos-chave do espectáculo. O epílogo também sugere esse lado do desconhecido, perante a morte, perante a perda de alguém. (John Romão)¹⁵¹

Até certo ponto é também o risco que está em causa no que diz respeito aos pais das crianças que participam na peça. A proposta de John chegou-lhes a partir do professor de bateria de um dos filhos (o encenador procurava no início várias crianças bateristas). O projecto foi assim colocado, num primeiro momento, ao mesmo nível das várias actividades que Alexandre e Henrique já desenvolviam - entre a música e o futebol - e foi visto por isso como uma possibilidade de enriquecimento. Só num segundo momento veio a percepção de que haveria um contrato envolvido e portanto um compromisso que não queriam quebrar. O contacto com os ensaios finais e com a realidade dramaturgica veio mais tarde. E com ela algumas dúvidas:

Pai: Uma das coisas que eu disse logo à Orlanda, foi: aquilo era um bocado contra a nossa... quer dizer, nós andamos a educar os miúdos para terem uma educação que nós achamos que seja a melhor, princípios, valores... e depois chegamos ali começamos a ver aquelas coisas...

¹⁵¹ Entrevista com John Romão em Julho de 2011, Lisboa.

M – Tivemos que explicar em casa, e eles sabem, que aquilo era um espetáculo, não é? Asneiras a gente ouve em qualquer lado...

A opção final acabou por tentar incorporar os sentidos da peça e usar a participação como mais uma experiência, no caso, de experimentarem um projecto profissional e de contracenarem com um actor com visibilidade - “o facto de o ator principal ser uma pessoa conhecida, também pesou...”, diz o pai. Até certo ponto o que fica, não é tanto a escatologia do espectáculo, que acaba digerida pela interpretação que vemos citada abaixo, mas antes a inscrição de uma possibilidade de visibilidade e experiência. Da qual resulta, por exemplo, a fotografia que tiraram no palco do São Luiz ao lado de Gonçalo Waddington e John Romão e que encontrava já pendurada na parede de um dos quartos.

Pai – Há ali exageros que acabam por não ser exageros.

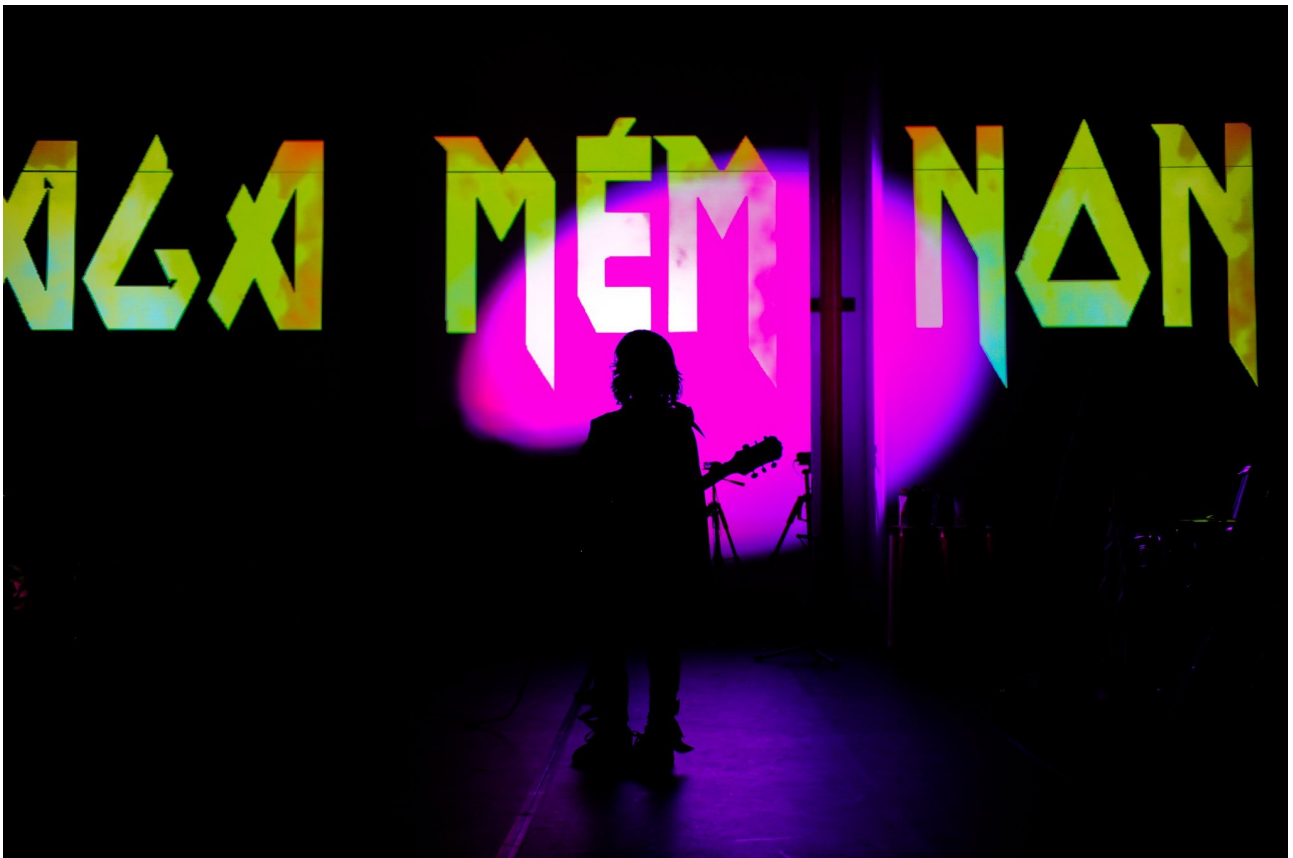
Mãe – O texto é muito atual. O texto é mesmo para chocar. Agressivo, é mesmo para sacudir e mostrar ao público...é mesmo assim, não é? As pessoas passam-se, no mundo em que vivemos, não é? Salta a tampa e acho que cada vez vai saltar mais a tampa, é o stress do dia dia, cada vez nos exigem mais, não há tempo para nada...



32. *Velocidade Máxima* | enc. John Romão | Dramaturgia: Mickael de Oliveira | ZDB/Negócio, Lisboa, 2010 | © Susana Paiva



33. Cartaz de *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



34. *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



35. *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva

Parte II

O poder dramatúrgico do real

6. O “real” que (ir)rompe

No seu conhecido ensaio *The Return of the Real* (1996), Hal Foster, historiador e crítico de arte, propõe-se delinear um modelo de análise para a arte neo-avant-garde, ou seja, a arte pós-anos 60 que reformula os dispositivos das vanguardas. O seu argumento centra-se, em parte, na ideia de que, para além do movimento minimalista de valorização do abstraccionismo e consequente desconfiança em relação ao *realismo* e ao *ilusionismo* como modos de representação, poderíamos encontrar outras trajectórias – protagonizadas por alguma arte *pop*, pelo *super-realismo* (sobretudo em fotografia) e por alguma *appropriation art* – que utilizariam estas categorias de uma forma complexa, descrevendo um *retorno exemplar do real ao discurso artístico* (Foster [1996] 2001). Foster está particularmente interessado em traçar as genealogias específicas de uma arte inovadora e entender como é que as *viragens* [turns] dos modelos críticos estão relacionadas com *regressos* [returns] históricos, ou seja, como é que uma re-conexão com uma prática passada permite estabelecer uma des-conexão com uma prática presente ou, mais radicalmente, instaurar uma nova cena ([1996] 2001: x). Para Foster, esta re-conexão com o *real*¹⁵² que emerge de trabalhos de criadores como Andy Warhol ou Cindy Sherman implica uma deslocação de concepção: da realidade como efeito de representação, para o *real* como forma de relação com o traumático ([1996] 2001: 146).

Why this fascination with trauma, this envy of abjection, today? [...] for many in contemporary culture truth resides in the traumatic or abject subject, in the diseased or damaged body. To be sure, this body is the evidentiary basis of important witnessings to truth, of necessary testimonials against power. But there are dangers with this string of truth, such as the restriction of our political imaginary to two camps, the abjectors and the abject, and the assumption that in order not to be counted among sexists and racists one must become the phobic object of such subjects. ([1996] 2001: 166)

Este *real* que rompe a “cena” – seja ela a tela ou o palco – corresponde ao espaço liminal onde a marginalidade social, cultural ou física, na forma como inverte a ordem

¹⁵² Foster segue no seu ensaio uma noção lacaniana de real, como algo que se encontra *atrás* ou *para além da obra*: “And behind the picture, for Lacan, is the gaze, the object, the real, with which ‘the painter as creator... sets up a dialogue.’ [...] Thus a perfect illusion is not possible, and, even if it were possible it would not answer the question of the real, which always remains, behind and beyond, to lure us. This is so because the real cannot be represented; indeed, it is defined as such, as the negative of the symbolic, a missed encounter, a lost object [...]” (Foster [1996] 2001: 112-113, 141).

normalizada, se torna instrumento simbólico de renovação. Um dos aspectos mais importantes do objecto, do disforme e/ou do traumático identificados por Foster na obra de alguns dos artistas dos anos 90 é que ele é interpretado por um corpo concreto, muitas vezes com referências a situações, cenários ou objectos banais e quotidianos, ainda que marginais. Esta seria, portanto, uma arte envolvida com a materialidade dos próprios indivíduos, enquanto agentes que ocupam e produzem o espaço social que habitam. Mas o objectivo de Foster parece ser não apenas tornar visível a abertura de um novo itinerário para as práticas artísticas ocidentais das últimas décadas do século XX, mas também identificar os seus perigos e contradições. É disso um exemplo a crítica expressa na citação acima reproduzida, que alerta para a possibilidade de se criar um dualismo empobrecedor, incapaz de discutir o corpo traumatizado para além de uma referência essencialista que o remete para uma discussão política dominada pela escolha entre os bons e os maus, entre os poderosos e os desafortunados, sem outros espaços de fuga. Não nos será, a nós antropólogos, estranho este dilema. E é justamente sobre a nossa disciplina que recai a conclusão de Foster, ao propor que este *retorno (return) do real* deu origem a uma *viragem (turn) paradigmática* na prática artística politizada à esquerda – uma viragem que o autor baptizou de *etnográfica* e que, por isso, se reveste aqui de importância acrescida.

I want to suggest that a new paradigm structurally similar to the old “Author as Producer”¹⁵³ model has emerged in advanced art on the left: *the artist as ethnographer*. In this new paradigm the object of contestation remains in large part the bourgeois-capitalist institution of art (the museum, the academy, the market, and the media), its exclusionary definitions of art and artists, identity and community. But the subject of association has changed: it is the cultural and/or ethnic other whose name the committed artist most often struggles. However subtle it may seem, this shift from a subject defined in terms of economic relation to one defined in terms of cultural identity is significant. ([1996] 2001: 173)

Esta *viragem etnográfica* dá-se, segundo o autor, por várias razões. Antes de mais porque instaura um deslocamento de práticas centradas na utilização de um *medium* (a pintura, a fotografia, a escultura, a instalação, o *happening*, etc.), para práticas em torno de um projecto baseado num debate específico. Esta mudança surge a partir de um

¹⁵³ É a partir de uma referência directa ao texto de Walter Benjamin “The author as producer” (1934) que Foster formula a sua categoria do “artista enquanto etnógrafo”, utilizando a sua ideia de uma mudança de técnica ao serviço do desejo de uma transformação política a ser feita ao lado do Outro – no caso de Benjamin, o outro social, o proletariado explorado: “Benjamin called on the artist of the left to ‘side with the proletariat’. In Paris in 1934 this call was not radical; the approach, however, was. For Benjamin urged the ‘advanced’ artist to intervene, like the revolutionary worker, in the means of artistic production – to change the ‘technique’ of traditional media” ([1996] 2001: 171).

encontro entre campos disciplinares em deslocação: por um lado, os antropólogos, no movimento crítico que percorreu os anos 80, olham para os artistas e vêem neles um paradigma de reflexividade formal que desejam para si mesmos; por outro, os artistas aspiram ao trabalho de campo no qual a teoria e a prática parecem conseguir conciliar-se, dando acesso a uma desejada reflexividade crítica interdisciplinar. É claro para Foster que esta viragem provém de uma genealogia que pode ser traçada ao longo do século XX, durante o qual se viveram vários engajamentos com o Outro, posteriormente agrupados sob a mesma classificação de *primitivismo modernista* devido ao interesse demonstrado por diversos movimentos artísticos pelo recurso ao exotismo e à alteridade cultural como formas de ruptura estética. Mas o que distinguirá essas relações anteriores da actual viragem etnográfica? Segundo o autor, esta aproximação contemporânea à antropologia faz-se, não apenas na tentativa de acesso ao seu objecto e com ele ao exótico e à alteridade cultural, mas também na busca de um método – o da observação participante – e de um modelo reflexivo – o da autocrítica pós-modernista. É neste *kit* (expressão minha) que a *arte quase-antropológica* de que fala Foster se baseia para aceder, de forma contextual, à realidade tida como um produto cultural a ser interpretado e utilizado no seu potencial político transformador. Uma arte que, ao valorizar o “cultural”, se expande horizontalmente, tornando-se exigente na forma como dificulta a tarefa do *expert* (dos artistas, do público e dos críticos), já que: “as one moves from [artistic] project to [artistic] project, one must learn the discursive breadth [amplitude discursiva] as well as the historical depth of many different representations – **like an anthropologist who enters a new culture with each new exhibition**” ([1996] 2001: xii, sublinhado meu). Decifrar o trabalho de Renée Green, Jimmie Durham, Fred Wilson ou Lothar Baugarten, para referir apenas alguns dos exemplos citados no ensaio “The artist as ethnographer”, passa a exigir, entre outras, competências próximas dos processos cognitivos de análise e crítica antropológicas. É deste movimento de atenção e ocupação de um dado espaço cultural – seja ele histórico, político ou físico – por artistas que o pretendem deslindar e representar criticamente que nos fala James Clifford, numa entrevista ao quarto volume da revista *de-, dis-, ex-*, dedicado ao “Site-Specificity: The Ethnographic Turn”, onde reconhece o forte interesse que os seus textos suscitaram entre os artistas dos anos 90:

I was surprised at first by how quickly those two works [*Writing Culture* e *The Predicament of Culture*] were taken up by artists, writers, performance and media people.

[...] People no longer saw themselves making ‘art’ or contributing to a cumulative ‘culture’. Art and Culture seemed like local acts now, provincial definitions [...]. And the response wasn’t to rush to some new, emergent, historical centre of avant-garde activity. The world seemed to secrete many, divergent arts and cultures, discrepant modernities. (Clifford 2000: 55)

Este deslocamento particular do olhar para fora do campo artístico em busca de instrumentos de ruptura que permitissem novas abordagens, novas práticas e resultados, teve a sua expressão mais óbvia na (re)emergência *site-specific*, um método em que artista e público partilham um terreno cuja existência histórica, cultural e documental é pesquisada e revelada.

Site-determined, site-oriented, site-referenced, site-responsive, site-related. These are some new terms that have emerged in recent years among many artists and critics to account for the various permutations of site-specific art in the present. On the one hand, this phenomenon indicates a return of sorts: an attempt to rehabilitate the criticality associated with the anti-idealist, anticommercial site-specific practices of the late 1960s and early 1970s, which incorporated the physical conditions of a particular location as integral to the production, presentation and reception of art. On the other hand, it signals a desire to distinguish current practices from those of the past [...]. In more recent site-orientated, project-based art [...] the site of art is again redefined, often extending beyond familiar art contexts to more ‘public’ realms. Dispersed across much broader cultural, social, and discursive fields, and organized intertextually through the nomadic movement of the artist [...] the site can now be as various as a billboard, an artistic genre, a disenfranchised community, an institutional framework, a magazine page, a social cause, or a political debate. (Low 2002: 1-3)

Apesar de assumir que este modelo não deixa de ter possibilidades positivas, Foster dedica grande parte do seu ensaio a tecer duras críticas ao próprio *ethnographic turn*, onde inclui a tendência para um *ideologic patronage*, uma *naïveté* na relação com as comunidades ou a falta de rigor na aplicação dos princípios do trabalho de campo antropológico. Dedicar ainda uma atenção particular aos perigos de a *arte quase-antropológica* encerrar ainda o anacronismo de uma irresistível *fantasia primitivista* que não consegue romper com os modos como, na transição do século XIX para o século XX, e a par do reconhecimento do valor estético dos artefactos exóticos anteriormente considerados como meros fetiches, se procurou neles algo que estava vedado ao “homem branco”. A atribuição de uma ingenuidade primária à produção de objectos vistos como *brutos* e *autênticos*, provenientes de contextos percebidos como exóticos, geográfica e culturalmente distantes e menos desenvolvidos, conferiu-lhes um potencial de transgressão que esteve na base da “conexão íntima entre o desenvolvimento da arte moderna e a figura do ‘primitivo’” e onde “a relação entre arte e antropologia tem aparecido mais visivelmente” (Fernandes-Dias 2001: 110). Foster

defende que essa fantasia primitivista é absorvida neste modelo do artista etnógrafo numa *presunção realista*, “so that now *the other* is held *dans le vrai*” (Foster [1996] 2001: 177), apesar de considerar que muitas vezes os artistas usam esta oportunidade para colaborarem com as comunidades de forma inovadora e para recuperarem histórias silenciadas que se encontram inscritas em determinados lugares. Foster defende que, no decorrer da busca de uma transformação paradigmática, o artista prescinde de uma auto-reflexividade mais profunda e recorre, em alternativa, à(s) política(s) da alteridade como forma de fuga ao seu próprio contexto.

This primitivist version of the realist assumption, this siting of political truth in a project other than or outside, has problematic effects beyond the automatic coding of identity vis-à-vis alterity noted above. First, this outside is not other in any simple sense. Second, **this siting of politics as outside and other, as transcendal opposition, may distract from a politics of here and now, of immanent contestation.** [...] to the extent that the primitivist fantasy is not disarticulated, to the extent that the other remains conflated with the unconscious, **explorations of alterity of this day will ‘other’ the self in the old ways in which the other remains the foil in the self** (however troubled this self may be in the process) more than ‘serve’ the other in new ways in which difference is allowed, even appreciated (perhaps through a recognition of an alterity in the self). **In this sense, too, the primitivist fantasy may live on in quasi-anthropological art [...].**” (Foster [1996] 2001: 177-178, sublinhados meus)

Pensar a possibilidade de resíduos de uma fantasia primitivista na produção artística contemporânea tem particular relevância para a análise da etnografia que temos em mãos. Foi ao perceber que os actores-nãoactores são vistos como testemunhas únicas de autenticidade e acesso a uma “verdade política” na sua “assumpção realista”, para usar as expressões de Foster, que se tornou clara a pertinência do inquérito antropológico para lidar com a complexidade destas práticas de representação da alteridade. As descrições de Mónica Garnel sobre a sua experiência nos ensaios de Godot com os presidiários de Vale de Judeus, de John Romão a propósito do seu encontro com prostitutas brasileiros no apartamento do Marquês de Pombal, de João Brites quando vê Cocada a vender doces nas ruas de Setúbal ou de Miguel Clara sobre o papel da arte na divulgação de histórias reais como a de Mena, são exemplos de como a alteridade, a autenticidade e a ingenuidade [*naïveté*] podem ser vistas como características profundamente valorizadas pelo artista face ao potencial que vê no seu *material*. Mas representam também uma apropriação dinâmica e multi-situada desse material que serve, não apenas para produzir conhecimento sobre as realidades de onde emerge, mas também como instrumento técnico de criação de objectos cénicos complexos e arriscados. E se as formas de inquirição e relação que implicam se

assemelham ao *gesto etnográfico* do antropólogo, já os resultados do trabalho sobre esse material desafiam as epistemologias da disciplina. É sobre esses desafios, esses possíveis cruzamentos e correspondências que alguns autores se têm debruçado, assumindo, apesar das críticas e perigos identificados por Foster, as potencialidades da viragem etnográfica na arte ocidental dos anos 90.

A intercorrespondência em contextos culturais hegemónicos entre as duas áreas disciplinares – arte e antropologia – parece, nas últimas décadas, continuar ininterruptamente o trabalho de (di)gerir o diálogo iniciado com a identificação dos anseios e deslumbramentos partilhados desde as vanguardas e prolongados até à primeira década do século XXI. Arnd Schneider e George Marcus têm escrito produtivamente sobre a questão e mantido activa uma agenda para lidar com a persistência deste interesse mútuo. A procura de novos diálogos entre as duas disciplinas, que Schneider defende, passa por uma *apropriação* mútua que implica não apenas atravessar fronteiras, mas estabelecer zonas de sobreposição, colaborações produtivas e, sobretudo, a partilha de *práticas* (Schneider e Wright 2006, 2010).

Esta última conquista tem-se mantido persistente numa busca por possíveis renovações epistemológicas. É neste aspecto que George Marcus tem insistido. Segundo Marcus (2010), a utilidade de um olhar da antropologia sobre as práticas artísticas é uma forma de atacar a resistência do *cronotopo malinowskiano*. Vem daqui, segundo o autor, o entusiasmo pelo cruzamento entre as duas áreas como forma de acesso a novos *modus operandi* de trabalho intelectual, assumindo o potencial transformador das formas de fazer e produzir etnografia.

To the considerable ambivalence of anthropologists, the practices that distinctively defined them, and made them, a guild in the social sciences, became fashionable in artworlds and among humanists. [...] The use of this tool has fared quite differently in the domains where it has been self-consciously deployed. In productions of artworks and performances, it has been a powerful, open-ended means of introducing the purpose of social and cultural critique into various media. **In the name of breaking with all forms of naturalist representation and performance [...] it has broken boundaries, questioned effects, and extended art into realms where it had not gone before. In anthropology, critical reflexivity was the means of making visible and then gesturing beyond the tropes of ethnographic writing,** but rather than breaking with the *mise-en-scène* of fieldwork as the chronotope where all of this writing is imagined [...] **it ended by reinforcing it and being entrapped by it.** (Marcus 2010: 83-84, sublinhados meus)

Estamos, sob certos aspectos, perante um encontro que se realiza no desencontro. De um lado temos uma antropologia de vanguarda, sobretudo aquela que mais atenção

deu às possibilidades abertas pela crítica pós-moderna ao modelo empiricista e que mais batalhou por “desmontar a tenda de Malinowski”, que olha para a reflexividade produzida na arte contemporânea como inspiradora do projecto de erradicação definitiva da “autoridade etnográfica” e de outros resíduos do modelo moderno ainda presentes na actividade antropológica. Para além disso, os artistas continuaram a interessar-se pela tradição antropológica comprometida com uma função documental e realista – uma representação poderosa do *real* conseguida através de uma participação disciplinada na observação dos mundos vividos de outros, tomados como sujeitos formais dessa mesma observação. Um modelo que permite montar uma *mise-en-scène* e interpretá-la, obtendo resultados concretos e significativos. A ideia repetida insistentemente é a de que ambos os campos têm a ganhar um com o outro nas novas exigências que o mundo contemporâneo coloca a ambas as disciplinas. Marcus chega a propor o modelo do *craft* cenográfico (Marcus 2010, Marcus & Calzadilla 2006) como o mais adequado para romper definitivamente com a *mise-en-scène malinowskiana*, apesar de não ficarmos a perceber exactamente como isso poderá acontecer e sobretudo como poderá corresponder a uma viragem paradigmática.

Não é nosso objectivo defender aqui uma agenda específica para os novos modos de relacionamento entre arte e antropologia. As antropologias e as artes possíveis no mundo contemporâneo são heterogêneas e plurais e os seus cruzamentos produzem, por isso mesmo, múltiplas agendas. Ao fixarmos modos de cruzamento e ao elegê-los como exemplares, podemos correr o risco de cristalizar os contornos das disciplinas que se cruzam. A perspectiva que recorre à alteridade epistemológica como forma de ruptura e redefinição do seu núcleo normativo tende a procurar a solidez e a fixação desse território outro para que este lhe seja útil e produtivo na reformulação do seu próprio centro de acção. Propomos, por isso, não tanto uma explicação a partir de um circuito fechado de permuta disciplinar, mas antes o assumir de um posicionamento de filiação antropológica que funcionará como um agente que coloca a inquirição em movimento. Esta investigação centra-se assim no desenho de itinerários de busca de sentido para a etnografia recolhida que assumem a dimensão híbrida e contextual das fronteiras de uma e outra disciplina.

Nesta Parte II pretendemos avançar com uma reflexão sobre a natureza deste *real* que atrai os encenadores quando se encontram em diálogo consigo mesmos e com os

instrumentos dramáticos que têm à sua disposição. Para tal iremos recorrer a vários autores que têm formulado e identificado, sobretudo a partir de meados dos anos 90, a *irrupção do real* no teatro europeu (Saison 1998; Sánchez 2007; Fischer-Lichte 2007, 2008; Lehmann [1999] 2006; Martin 2010, 2013; Dort 1971; Tackels 2005). Percebemos neste *real* uma natureza etnográfica – sem que seja necessariamente antropológica –, pois identificamos na forma como a ele se acede, a reprodução de alguns aspectos da *mise-en-scène malinowskiana* e uma valorização do material proveniente de algo que poderíamos incluir na categoria de *imponderabilia da vida real* (Malinowski [1961] 1997: 31).¹⁵⁴ Uma vida que se quer revelar e tornar visível por ser marginal e poderosamente liminal, ou seja, que pretende criar uma porta de acesso à transformação das normas convencionadas de representação do mundo.

É a partir de uma possível sobreposição de narrativas de valorização do *real* que tentaremos analisar os vários núcleos de acção e reflexão que formam estes *teatros e dramaturgias do real* e que nos ajudarão a contextualizar os projectos que constituem a nossa etnografia.

O palco como um “gabinete”

“[...] a narrativa mais realista que se possa imaginar, desenvolve-se segundo vias irrealistas.”
(Barthes [1968] 2004: 189)

O auge do documentarismo e a necessidade de confrontação com o *real* (Sánchez 2007), que se manifestaram não apenas nas artes, mas também na esfera pública e na cultura de massas dos finais do século XX, assumiram um papel paradigmático no teatro ocidental. A *irrupção do real* ou a *cena interrompida* (Sánchez 2007) tornou-se, sobretudo a partir dos anos 90, uma estratégia dramática constante e diversificada. E segundo os principais autores que têm teorizado sobre o tema (Sánchez 2007; Martin 2010, 2013; Lehmann [1999] 2006; Erika Fischer-Lichte 2007, 2008; Pavis 2013;

¹⁵⁴ Esta referência encontra-se no texto fundador que introduz os *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Aqui Malinowski sugere como método fundamental da inquirição antropológica a observação em “pleno funcionamento” de aspectos e subtilezas da vida quotidiana dos grupos em análise. Nela se incluem os pequenos detalhes e performances quotidianas e a estas dimensões da recolha etnográfica chamou de *imponderabilia da vida real* (Malinowski [1961] 1997: 31). O que pretendo resgatar desta noção é a importância que alguns encenadores dão a aspectos reais da vida dos intérpretes, muitos deles associados justamente aos pequenos gestos e acções na definição da identidade do *self* real em cena, como é o caso de Mena, de Kátia ou Cocada no *Em Brasa*, como de alguns aspectos de *Agamémnon* e *A Missão*.

Tackels 2005; Borowski e Sugiera 2007, entre outros), a destabilização e rupturas que provocou nas estruturas da convenção teatral são suficientes para que se fale de uma viragem paradigmática. Uma *viragem performativa* (Fischer-Lichte 2008) em direcção a uma *estética pós-dramática* (Lehmann [1999] 2006) seria uma forma de designar o fenómeno, a partir de dois autores alemães que têm estado na frente deste debate. Ou seja, o tipo de viragem (*turn*) que permite uma des-conexão com uma prática presente para instaurar uma nova de que falava Foster. Como veremos, esta ruptura assenta em instrumentos e técnicas concretos que renovam os protagonismos na ocupação da cena e os elementos que a compõem: o corpo do intérprete ganha uma nova legitimidade na sua autonomia sensível e o texto passa tendencialmente a ter uma natureza auto-referencial, deixando de ser conduzido por uma narrativa objectificada em personagens literárias a viver num tempo histórico. Não é, no entanto, a preocupação com a fidedigna representação do mundo social e cultural, exterior à cena, que é nova – já que ela é parte essencial da natureza do acto teatral em si¹⁵⁵ –, mas antes a *qualidade da presença cénica* que a representação desse mundo adquire e os efeitos que despoleta ante os participantes sociais no acto teatral: criadores, intérpretes e espectadores.

Este *retorno do real* à cena é um processo feito da acumulação de rupturas, contradições e conquistas que foram acontecendo do final do século XIX ao final do século XX, permitindo que, na primeira década dos anos 2000, a viragem acima referida se instaurasse finalmente como convenção. A representação “pura e simples do real”, o “relato nu daquilo que é” (Barthes [1968] 2004: 187) trazido pelos movimentos artísticos das últimas décadas do século XIX e que se inscrevem nos registos *naturalista* e *realista* constituem uma possível primeira etapa a ter em conta nesta genealogia. Segundo Barthes, a abordagem naturalista era movida por um imperativo que coloca o “referente como real, fingindo segui-lo de maneira escrava”, evitando a todo o custo

¹⁵⁵ A exigência de *verossimilhança* das acções em cena através da *mimesis* (imitação) são fundadoras da genealogia clássica seguida pelo teatro ocidental: “Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas acções, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das acções como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de verdade. Esta exigência do *verossimilhante* (segundo o termo moderno) remonta à Poética de Aristóteles. Ela manteve-se e se precisou até ao classicismo europeu. [...] [Segundo Aristóteles] O importante não é, portanto, para o poeta, a verdade histórica, mas o carácter verossimilhante, crível, do que ele relata, da faculdade de generalizar o que ele está adiantando” (Pavis [1996] 2005: 428). Como veremos, a ruptura que Brecht instaura com este modelo aristotélico que dominou a arte teatral ocidental durante séculos é um dos aspectos fundamentais da viragem performativa que permitiu a irrupção do real em cena.

deixar-se levar por uma “atividade fantasística (precaução que se julgava necessária à ‘objectividade’ do relato)” (Barthes [1968] 2004: 187). A procura de uma objectividade com vista à reprodução fotográfica e crua da realidade (Pavis [1996] 2005: 261), rejeitando o embelezamento e a estilização, era suportada por um entusiasmo positivista embrenhado na racionalidade científica própria da época e contemporânea da institucionalização disciplinar das ciências sociais e, em particular, da sociologia e da antropologia. O “gosto pela acumulação, pelo detalhe, pelo único e pelo imprevisto [no sentido de não convencional]” (Pavis [1996] 2005: 261) é consentâneo com o esforço de colocar o homem no seu meio e de analisar a sociedade com a mesma precisão de um cientista, tornando-o o princípio que preside à produção da obra de arte. Esta ruptura é fundamental na medida em que instaura uma clivagem com o modelo anterior da verosimilhança clássica que evitava justamente qualquer contaminação com o real concreto, um real que é agora tido como o instrumento primordial formado, na definição de Barthes, por pequenos gestos, atitudes transitórias, objectos insignificantes, palavras redundantes. Ao resultado obtido, este autor deu o nome de *efeito de real*, considerando que determinados elementos que compõem a narrativa estão presentes apenas para afirmar a sua condição – “*somos real*” – sem necessidade de uma significação outra que não a de si mesmos, qual objecto num gabinete de curiosidades ou na vitrine de um museu etnográfico.¹⁵⁶ O espectador, no nosso caso, mas também o leitor, no caso do romance naturalista a que se refere Barthes, teria assim a sensação de assistir ao próprio acontecimento que está a ser narrado/representado e ser transportado para a realidade retratada, tomando como referência para a sua experiência a percepção de um facto real e não de uma representação artística. Neste caso, a obra de arte funciona como um regime de convenção cultural actualizado e em sintonia com o seu tempo: “Além do prazer da identificação para o espectador, o *efeito de real* tranquiliza sobre o mundo representado, que corresponde perfeitamente aos esquemas ideológicos que temos dele, esquemas que se dão como naturais e universais” (Pavis [1996] 2005: 120).

Este primeiro momento da *genealogia* que dá origem ao *retorno do real* é particularmente interessante para nós, na medida em que remete para um tipo de prática

¹⁵⁶ Segundo Barthes, “é a categoria do ‘real’ (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa **verossimilhança inconfessa** que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (Barthes [1968] 2004: 187, sublinhado meu).

teatral que – ao isolar o real da própria vida, para melhor a conhecer – se inscreve no contexto da produção de saber antropológico da época. Mais ainda, a sua preocupação em representar de forma rigorosa e empírica a realidade social e cultural contemporâneas dos seus autores e público leva a que sejam criadas narrativas que colocam como protagonistas principais os tendencialmente excluídos dos relatos convencionais – fossem eles personagens da marginalidade, classes sociais desfavorecidas, ou estados interiores publicamente inconfessáveis – num esforço de representar o mundo de forma mais completa e verídica: “A l’origine du naturalisme, il y a précisément la volonté de mettre la vie sur la scène, de la donner à voir, de représenter la société contemporaine au théâtre” (Dort 1971: 8). Enquanto acérrimo teórico do naturalismo no teatro, Zola defendia, em 1881, que o “teatro pode representar o real em toda a sua brutalidade” (Zola em Borie *et al.* [1982] 2004: 351) e isso conduziria à possibilidade de um teatro novo, em ruptura com o romantismo que o precedeu, e onde cada ser social – tal como acontece num estudo científico – poderia ser considerado no seu contexto, no seu meio, social e psicológico.

Todas as fórmulas antigas, a fórmula clássica, a fórmula romântica, baseiam-se no arranjo e amputação sistemáticos do verdadeiro. Tomou-se por princípio que o verdadeiro é indigno; e tenta-se retirar dele uma essência, uma poesia, sob pretexto de que é preciso expurgar e engrandecer a natureza. [...] Mas, hoje, chegam os naturalistas e declaram que o verdadeiro não tem necessidade de roupagens; deve **avançar na sua nudez**. (Zola [1881] 2004: 352, sublinhado meu)

A peça *Madelaine*, escrita por Zola em 1865 e levada à cena em 1889 por André Antoine no seu Théâtre Libre,¹⁵⁷ em Paris, é um interessante exemplo. Narra a história de uma mulher, ex-prostituta, que casa com um apaixonado jovem médico de província que aceita incondicionalmente a anterior condição marginal da esposa. Apesar disso, a personagem não consegue escapar ao fantasma do seu passado, que volta repetidamente na figura de outros tipos-sociais – um ex-amante, uma ex-colega, uma criada da família conservadora e moralista.¹⁵⁸ Pressionado pelo fardo que carrega, o casal vê-se forçado a

¹⁵⁷ André Antoine é convencionalmente considerado o primeiro encenador, separando a função do director do teatro daquela do “metteur-en-scène” (Pavis 2013: 7). A sua adesão à estética naturalista de Zola marcou o seu trabalho e as rupturas operadas pelo seu Théâtre Libre: “A noite inaugural do Théâtre Libre teve lugar a 30 de Março de 1887, num pequeno ambiente cuja atmosfera, suja e poeirenta, será durante muitos anos o símbolo da vanguarda teatral. Representava-se a adaptação de uma novela de Zola: Jaques Damour, **não havia cenários, só móveis da copa da mãe de Antoine, coisas verdadeiras, portanto, que não podiam senão favorecer a natureza da acção**” (Molinari [1972] 2010: 328, sublinhado meu).

¹⁵⁸ “Zola At the Theatre Libre”, *The New York Times*, publicado a 19 de Maio de 1889 [em <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9906E2DE1030E633A2575AC1A9639C94689FD7CF>>, último acesso a 7/1/2015].

fugir, abandonando a filha de ambos. No final, Madelaine não resiste à pressão e acaba por suicidar-se, tomando veneno. Tal drama, considerado pela crítica da altura como “too forced”, “too romantic”, “and the ending too much discussed and prepared” apesar de “remarkably well interpreted”,¹⁵⁹ é o resultado do projecto de actualização realista de Zola: “tomai então o meio contemporâneo, tentai fazer os homens viver aí” (Zola [1881] 2004: 352). O escritor e dramaturgo defendia este instrumento como necessário para escrever “belas obras” que fariam “coisas grandes com assuntos e personagens que aos nossos olhos tendem a ser considerados como pequenos” (2004: 352). Esta *propedêutica da realidade* (Dort 1971) permitiria, entre outros aspectos, a entrada na cena do povo e das franjas da sociedade em geral, considerando o proletariado como uma classe social dramaturgicamente digna. Deveriam ser representados, não como um colectivo massificado e mitificado, mas enquanto indivíduos, heróis reais em acção, “sabidamente analisados, de pé e agindo” (Zola [1881] 2004: 355). O método a aplicar seria o de “escavar a humanidade profundamente, ir direito à grandeza real e pô-la a trabalhar com mão poderosa” (2004: 353).¹⁶⁰ O manifesto de Zola *Le naturalism au théâtre* é ao mesmo tempo o ensaio de um método de inquirição da própria personagem: deve-se procurar uma “análise exacta” do comportamento das personagens por forma a que estas permitam dar a ver o “facto desenrolando-se na realidade” ([1881] 2004: 353); através das falas dos actores, que deveriam abandonar o exagero e a retórica, ver-se-ia, a pouco e pouco, “a personagem abstracta desaparecer para dar lugar ao **homem real, com o seu sangue e os seus músculos**”, dando ao “**corpo o seu grande lugar**, por amor da verdade” (Zola [1881] 2004: 355). Apesar desta imagem que apela à *dimensão física da corporalidade em cena* – o real concreto identificado por Barthes –, não podemos esquecer que Zola se refere não ao corpo (biográfico) do actor, mas à corporalidade da personagem dramática e literariamente criada de forma autónoma. Refere-se portanto a uma *ilusão*. Neste sentido, o fim último da encenação naturalista é também a fonte da sua contradição: tonar-se credível através de uma realidade mimética que impele o actor a uma total identificação com a personagem. O *efeito de real* assenta, na verdade, numa *nova verosimilhança inconfessada* (Barthes [1968] 2004).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ No caso de Zola, os métodos de pesquisa, que incluíam visitas de campo e esquiços pormenorizados de ruas, árvores genealógicas ou plantas das casas, entre outros, aproximam-se de uma perspectiva próxima da etnográfica (cf. por exemplo os seus esquiços e anotações sobre o bairro popular Goutte-d’Or, que serviu de base à pesquisa de campo para o romance *L’Assommoir* [em <<http://classes.bnf.fr/ecritures/grand/p222.htm>>, último acesso a 8/11/2015]).

Insisto nas palavras de Zola na medida em que são reveladoras de alguns indícios importantes. Apesar do peso da ilusão na recriação destas personagens que pretendem reflectir o real com um rigor quase-científico¹⁶¹ – uma ilusão que, segundo Barthes, entre outros críticos, redundava numa futilidade –, a defesa da sua pertinência dramática transporta em si um gesto político que abre uma nova área do sensível (Rancière 2010) que terá ainda reflexos nas actuais dramaturgias do real. Rancière, opondo-se às críticas feitas ao naturalismo como tendo uma tendência para a profusão de detalhes inúteis que apenas têm como função convocar a *concretude*¹⁶² de si mesmos – ou seja, do real –, propõe uma releitura deste movimento artístico centrada no potencial político da subida à cena de personagens das classes não convencionalmente representadas. Existe uma questão política no excesso realista, diz-nos o autor (2010: 77) e o *efeito de real* é um *efeito de igualdade* que instaura uma ordem dramática em que qualquer um pode ser qualquer coisa.

O assim chamado “efeito de realidade”, o foco no “inútil” e “ocioso” cotidiano, primeiro significa essa quebra, essa separação no coração da *performance* narrativa. As palavras são excessivas por causa desse excesso, que é construído pela entrada dos filhos de artesãos e camponeses num novo mundo da sensibilidade. [...] O modernismo historicamente significou a **construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa**, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas. (Rancière 2010: 86, 90, sublinhado meu)

Para o naturalismo deveria ser o indivíduo – e não os deuses, as figuras míticas ou as grandes figuras históricas – a ocupar o centro da cena e da narrativa, apresentando-se como psicologicamente credível (Burowski e Sugiera 2007). No caso do teatro, esta criação de um mundo fictício, mas verosímil, ou seja, *ilusoriamente real*, dependia da sua contenção no interior de um espaço fechado, legitimado dentro dos seus próprios termos. Esta aspiração a criar uma ilusão perfeita da realidade utilizava estratégias dramáticas concretas: um cenário simples que poderia chegar a incluir adereços e figurinos autênticos e que geralmente reproduzia espaços realistas como o interior de

¹⁶¹ Nas palavras do historiador de teatro Cesare Molinari, “O naturalismo foi um movimento que se desenvolveu no seio da atmosfera cultural criada pelo positivismo. No campo literário, o seu expoente máximo foi Emile Zola, que pretendia que um romance fosse semelhante a um relatório científico sobre um fenómeno observado na natureza ou criado em laboratório. [...] o espectáculo teatral deveria apresentar-se como uma fiel construção de um ambiente de um acontecimento: o progresso no teatro consiste – sustentava Zola – na progressiva eliminação dos elementos convencionais que o mantêm distante da realidade efectiva” (Molinari [1972] 2010: 326-327).

¹⁶² Utilizarei ao longo da tese a expressão *concretude* enquanto qualidade daquilo que é concreto, ou seja, referindo-me à dimensão da materialidade e da corporeidade de objectos e intérpretes, que constitui uma das formas da entrada do real em cena.

uma casa (de que a mobília da cozinha da mãe de Antoine, referida em nota anterior, é um exemplo); linguagem vernacular; o tempo do palco tendencialmente correspondendo ao tempo real; a abordagem de temas tabu como o suicídio, a pobreza, a prostituição; uma visão do mundo secular de tipos sociais realistas, com os quais o público se poderia íntima e invisivelmente identificar, ao partilhar de forma empática os seus dramas pessoais com aqueles que eram representados no palco. O espectador tinha assim a sensação de estar a observar acontecimentos autênticos no espaço escurecido e reconfortante da plateia e a ilusão de ver a vida, ela própria, a desenrolar-se à frente dos seus olhos.

“[...] la secuenciación de los detalles: el dispositivo visual y sonoro, la composición de gestos y movimientos y el ritmo declamatorio de los actores estaban al servicio de la creación de un ambiente propicio para la percepción del transcurso de la vida *real* en el interior de la escena.” (Sánchez 2007: 33)

“[...] the spectators could be effectively encouraged to plunge into the stage world and find their way around it by means of the mechanisms of projection and identification, without questioning how and to what ends the stage world has been constructed for them.” (Burowski e Sugiera 2007: 7)

O efeito cénico que estrutura esta relação fisicamente distanciada, onde o espectador é remetido para o lugar de passivo observador empático, resulta da emergência de uma *quarta parede* ilusoriamente invisível que transforma o palco num quarto fechado, mas translúcido, como uma vitrine que encerra uma interpretação do mundo separado dele próprio. Quando Diderot, no século XVIII, conceptualizou uma dramaturgia da quarta parede, ele mesmo queria introduzir uma ruptura com um teatro anterior cheio de regras que não permitiam ao público a autonomia para “tornar-se o que ele quisesse”. Ele via-a, portanto, como uma libertação do espectador.

Caso se tivesse concebido que, embora uma obra dramática tenha sido feita para ser representada, fosse no entanto necessário que o autor e o actor se esquecessem do espectador e que todo o interesse se centrasse nas personagens, não se leriam tantas vezes as poéticas: Se vós fazeis isto ou aquilo, afectareis assim ou de outra maneira o vosso espectador. Ler-se-ia aí, pelo contrário, se vós fazeis isto ou aquilo, eis o que acontecerá às vossas personagens. [...] **Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai na borda do teatro uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse.** (Diderot [1757] 2004: 351)

A criação do *teatro* como um *gabinete* onde se desenha e representa uma concepção do mundo num espaço deslocado e isolado do seu contexto, fechado sobre si mesmo, veio a ser mais tarde reafirmada por Antoine. Para o dramaturgo, um cenário

“original, engenhoso e característico” corresponderia a um espaço pensado dentro de *quatro paredes*, na tentativa de construir a sua verosimilhança:

[...] estabelecê-lo [ao cenário], como se fosse um interior, com as suas quatro faces, as suas quatro paredes, sem se preocupar com a que deve desaparecer mais tarde para deixar penetrar o olhar do espectador. Seria preciso em seguida dispor as saídas naturais observando as verosimilhanças arquitecturais [...] numa palavra, erguer a casa completa em volta do local da acção. [...] E sentis quanto [...] se tornará cómodo e interessante [...] escolher o ponto exacto em que se deverá fazer a secção do que nos permitirá retirar a famosa quarta parede, mantendo o cenário com o seu aspecto mais característico e mais adequado à acção [...] (Antoine [1903] 2004: 351)

Este *teatro de gabinete* vive da ingenuidade de uma estética que pretende escapar à convenção e romper com a ilusão, mas que delas necessita para criar o efeito de real. O próprio espectador fica implicado nessa contradição: pretende-se que experiencie uma des-ilusão, ou seja, um acordar para a crueza da realidade social sua contemporânea, mas deve submeter-se passivamente aos recursos ilusórios utilizados pela dramaturgia naturalista que o levam a criar a sensação da identificação através de uma imersão fisicamente distanciada com o que se vai passando em cena de forma totalmente autónoma e independente da sua presença. Esta contradição acaba por gerar o que Dort (1971: 212) chamou uma *dramaturgia bloqueada*:

Vouloir reconstituer sur la scène le milieu, avant même de camper des personnages et de les donner la parole, c'était affirmer le primat de la société sur l'individu. Mais reproduire ce milieu sous la forme d'un lieu clos, immuable, c'était nier toute évolution de cette société, toute interaction entre l'individu et elle. Ainsi le théâtre naturaliste n'a fait que nous proposer des images partielles de la réalité, des fragments d'une histoire morte. (Dort 1971: 9)

O encenador recolhe do mundo os elementos necessários à sua fiel representação, distanciada e protegida, e coloca os actores ao serviço dessa ilusão. No teatro da quarta parede, é esperado do intérprete que deixe transparecer apenas a personagem dramática durante a sua performance, de forma a que o público sinta empatia com o indivíduo literário fixado fora de cena. Todo o teatro psicológico-realista desta época assentava num trabalho do actor em que este deveria transformar o seu *corpo-fenómeno* (enquanto corpo perceptível como pertencendo a um indivíduo real, exterior à narrativa dramática) num *corpo semiótico*, que controla e dirige os significados que emite apenas para uma personagem ficcional. Neste contexto, esse corpo deveria ser disciplinado, mesmo nos gestos mais insignificantes, e nada da realidade banal da sua existência devia transparecer ao olhar do público (Fischer-Lichte 2007: 14). O treino deste actor-receptáculo de personagens de densa realidade psicológica passou pelo

desenvolvimento de um novo paradigma de trabalho técnico do qual o modelo stanislavskiano é provavelmente o mais consagrado. Nele, o actor era chamado a colocar o seu *self* interior – real e concreto – ao serviço da representação. A sua preocupação deveria não ser tanto “imitar a realidade” mas materializá-la segundo as convenções da escrita de cena que tinha como objectivo criar uma realidade artística indiferenciável da realidade efectiva (Sánchez 2007: 31). O que a tensão stanislawsiana instaura é assim a implicação emotiva e espiritual dos actores, procurando fazer corresponder as suas acções físicas às suas emoções (Sánchez 2007: 95) ao serviço de uma subjectividade fictícia e literária.

No seu *método*, Konstatin Stanislavski (1863-1938) propõe que se comece pelo aspecto interior do “papel”, com vista a delinear a sua “vida espiritual”. Tal só pode ser feito através de um procedimento interno do actor em que este deve experimentar “realmente os sentimentos” implícitos na sua personagem cada vez que a interpreta (Stanislavski [1926] 2004: 373). Nesta “preparação interior” – o fulcro do trabalho do actor segundo o método stanislavskiano –, o realismo desempenha um papel importante pois é ele o responsável pelo arranque do processo inconsciente que dará origem à inspiração criadora da representação verosímil. Trata-se de um processo físico-psicológico:

A fim de exprimir todos os matizes de uma vida em grande parte subconsciente, é absolutamente necessário possuir e dominar um aparelho físico e vocal de uma extrema sensibilidade e cuidadosamente educado. Deveis ser capazes de reproduzir instantânea e exactamente os sentimentos mais subtis. [...] Deveis exercitar ao mesmo tempo o vosso aparelho psíquico, que vos permitirá criar a vida interior da vossa personagem e o vosso aparelho físico, que exprimirá os seus sentimentos com precisão. [...] o nosso método, fazendo apelo a uma arte que se refere inteiramente a uma experiência humana vivida, é capaz de reproduzir os matizes subtis e as profundezas da vida. Só sob esta forma a arte do teatro é capaz de empolgar os espectadores e, ao mesmo tempo, de os fazer compreender e experimentar profundamente o que se passa em cena, enriquecendo assim a sua vida interior e deixando-lhes impressões que o tempo não apagará. (Stanislavski [1926] 2004: 374-375)

Embora Stanislavski seja visto como um mestre do naturalismo e, por isso, como um artífice do ilusionismo dramático, a verdade é que a tensão produzida pelo corpo biográfico e físico do actor a quem é pedido para convocar a sua existência real para ser credivelmente ilusório é, em parte, já um espaço permeável ao que viria a surgir a seguir. Vale por isso a pena determo-nos um pouco na forma como uma brecha na quarta parede se torna implícita à construção da sua própria estrutura. Para o “mestre”, o

actor deveria procurar no seu subconsciente – através da técnica da *memória emotiva* – uma experiência pessoal equivalente àquela que a personagem deve espelhar em palco. É aqui que entra o processo do “mágico *se...*”, a operação psicológica que permitirá suspender a inverosimilhança da situação fictícia que o actor naturalista vive por definição – o facto de interpretar alguém que não é. Assim, segundo o método stanislavskiano, a fim de suspender a sua natural descrença, o actor deveria perguntar a si mesmo: “o que faria eu naquela situação?”, convocando não apenas a sua memória afectiva e sensorial, mas também a sua experiência pessoal, a sua biografia. É justamente esta “veracidade para com a *vida quotidiana*” [*truthfulness to everyday life*] (Allain e Harvie 2006: 69) imposta às interacções dos actores, à forma de verbalizarem o texto e às suas acções físicas, que considero muito relevante.

Em particular, a dimensão corpórea da presença em cena – as *acções físicas* – e a necessidade do seu treinamento específico adquirem maior relevo no pensamento tardio que o dramaturgo desenvolve sobre o seu método. Será este aspecto que influenciará autores como Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugenio Barba (1936–), fundamentais para a ruptura definitiva com este *teatro de gabinete*, entre outros autores interessados numa abordagem física da performance teatral tal como ela surgiu na segunda metade do século XX (Allain e Harvie 2006: 69).

Mas não é apenas o pilar representado pelo actor treinado pelo *método* que abre uma fissura na eficácia do bloqueio criado pela quarta parede. Para Borowski e Sugiera (2007), que citam para este efeito Bernard Dort no seu *Théâtre Réel* (1970), o público do teatro naturalista é igualmente menos passivo do que os críticos do género pretendem fazer crer. Segundo os autores, o naturalismo – apesar de construir a separação simbólica entre o palco e o público – foi sensível ao papel do espectador na validação da “veracidade” da encenação e da sua credível relação com o mundo através do escrutínio do comportamento das personagens, recorrendo para isso cada um dos espectadores às suas próprias experiências e senso comum. Esta relação activa, mesmo que meramente cognitiva e emotiva, entre o público e a cena, parece contribuir para a percepção de que a quarta parede e o corpo do actor que ela pretende proteger são porosos. O que se segue é uma pressão que abre, primeiro uma brecha, depois um passagem, para que a cena possa ser interrompida e ser assim desmascarada a “ilusão da vida” (Sánchez 2007: 34)

na sua “magnificent fraud of the ‘true truth’ of illusionary stage worlds” (Burowski e Sugiera 2007: xix).

A descida da cena

As pequenas rupturas que surgem no sistema ilusório criado pelo que seria um *teatro de gabinete* – visíveis no gesto político de que fala Rancière; na nudez da verdade e do corpo vivo e pulsante em cena de que fala Zola; no subconsciente biográfico do actor, essencial ao método criado por Stanislavski – indiciam que vários caminhos se abrem para lá da quarta parede. É visível, por isso, que, mais tarde ou mais cedo, a realização teatral a deitaria abaixo para fazer a sua *descida da cena*, tal como Malinowski propôs aos antropólogos a descida da *varanda* (colonial), de encontro a *uma nova ordem do real* que procurava representar. Em alguns casos, essa descida é feita literalmente em direcção à rua, observando e detectando, nas práticas banais, formas exemplares de renovação dos modelos e convenções teatrais. É este o caso de dois pensadores do teatro ocidental da primeira metade do século XX que mais influência mantêm nos discursos dos criadores e críticos contemporâneos. Refiro-me a Antonin Artaud (1896-1948) e Bertold Brecht (1898-1956).

Em 1927 Artaud descrevia no seu manifesto “Le théâtre Alfred Jarry” a cena de uma rusga policial a um bordel, explicando como nessa situação se poderia observar um exemplo de “teatro ideal”:

Los agentes van y vienen. El sonido lúgubre de los silbatos desgarran el aire. Una especie de solemnidad dolorosa se desprende de todos los movimientos. Poco a poco el círculo se restringe. Estos movimientos que parecían en un principio gratuitos, poco a poco descubren su objetivo [...] Es una casa de apariencia indefinida cuyas puertas se abren de golpe y del interior de la casa he aquí que sale un grupo de mujeres, en cortejo, como si fueran al matadero. El asunto se complica [...]. Nuestra emoción e nuestro asombro llegan al colmo. Jamás una puesta en escena tan bella ha estado seguida de un desenlace parecido. [...] Esto es verdaderamente un espectáculo completo. Pues bien, este espectáculo, es el teatro ideal. (Artaud, em Sánchez 2007: 104; ver também Esslin [1976] 1978: 29)

É igualmente à rua, enquanto um modelo de “teatro primitivo”, que Brecht recorre para explicar a sua proposta técnica de representação do *teatro épico*. No seu *A Cena de Rua* (1938) descreve a situação de um observador de esquina, testemunha ocular de um acidente. Não é o acidente em si que importa a Brecht, mas antes a forma como o

observador transmite o seu ponto de vista sobre o acontecimento aos indivíduos que não presenciaram o facto real. É quando estes se reúnem à volta da testemunha para ouvir o seu relato – qual público de um espectáculo – e este consegue fazer uma descrição suficientemente empática para que a audiência possa formar o seu próprio ponto de vista que acontece o *teatro essencial*:

[é um] exemplo de um teatro épico dos mais puros, numa certa medida “natural”, um processo susceptível de se desenrolar em qualquer esquina de rua: a **testemunha ocular** de um acidente mostra, com a sua gestualidade adequada, como as coisas se passaram às pessoas agrupadas. [...] o essencial é que o demonstrador exiba o comportamento do condutor, ou da vítima, ou de um e do outro, de tal modo que a assistência possa formar uma opinião sobre esse acidente. (Brecht [1938] 2004: 471)

E ainda:

O nosso teatro de rua é primitivo, o pretexto, a finalidade e os meios de representação não “valem nada”. Mas trata-se, não se pode negar, de um processo pertinente cuja função social é clara e determinada por cada um dos seus elementos. A representação tem por pretexto um incidente que pode ser diversamente apreciado [...]. O objectivo da representação é permitir que cada um emita mais facilmente uma opinião motivada pelo e sobre o incidente. [...] O teatro épico é um teatro de elevada qualidade artística, cujos sujeitos são complexos e os objectivos sociais ambiciosos. Ao propor a cena de rua como modelo essencial de teatro épico, atribuímos claramente a esse teatro uma função social e avançamos critérios que permitem determinar se ele constitui, ou não, um processo pertinente. (Brecht [1938] 2004: 475-476)

É claro, como defende Sánchez (2007), que o “relato de rua” em cada um dos autores – Artaud e Brecht – pretende atingir diferentes efeitos. Mas o importante aqui é que ambos partilham um *compromisso com o real* na tentativa de combater a inverosimilhança da arte dramática do seu tempo. Brecht procurava no relato da rua um modelo técnico de representação distanciada para o seu actor que permitisse ao espectador “atravessar a ilusão e captar o que de real contém as suas palavras”, rompendo assim a ilusão implícita no contexto político e espectacular do modelo teatral vigente (2007: 105). É neste contexto que surge a sua teorização sobre o famoso V-Effect – o efeito de estranhamento [*Verfremdungseffekt*] – em que o actor “must invest what he has to show with a definite gest of showing.” (Brecht [1940] 2005: 93). Para tal seria necessário desde logo deixar cair por terra a “assunção de que existe uma quarta parede” que separa actor e público. O actor de Brecht deveria rejeitar a imersão completa na personagem criando um o *efeito de estranhamento* no acto de representar que tem como objectivo tornar visível uma atitude crítica que serve de instrumento político para agir ideologicamente sobre espectador, dando-lhe pistas sobre o mundo: “(...) he is not completely transformed; he underlines the technical aspect and retains the

attitude of someone just making suggestions.” (Brecht [1940] 2005: 95). Tal como iremos ver no capítulo seguinte acontecer com Artaud, esta proposta de Brecht inspira-se num modelo oriental, no seu caso, quando, em 1935, assiste em Moscovo a uma actuação espontânea do actor Mei Lanfang durante um jantar formal, numa demonstração de *jingju* (Martin 2000: 5). Aquilo que ele observou no performer chinês foi a sua mestria na utilização do *gesto* de uma forma distanciada, mostrando que se observava a si mesmo, sem se deixar iludir pela personagem (Brecht [1957] 1986).

Brecht’s particular twist on acting—driving a wedge between actor and action—opened a space in which the actor could communicate with the spectator both about the character and about the actions being performed (...) place on stage. The Brechtian actor, like Mei, does not live the role, he demonstrates it. (Martin 2000: 228)

Já a Artaud interessava o desenrolar da *acção* – enquanto acto performativo, poderíamos acrescentar – e a sua capacidade para “arrastar” o espectador para o seu interior, comprometendo-o. Esta imersão ocorreria através de uma experiência de angústia ou paixão *reais* – porque *corpóreas* – que estabeleceriam a conexão directa entre a performance e a vida, rompendo a ilusão instalada no indivíduo espectador, criada pela acumulação de compromissos, inibições, frustrações, expectativas e valores apreendidos (2007: 105).

A importância particular de Artaud para o que chamamos de *descida da cena em direcção ao real* foi expressa por Helena Finter num ensaio de 1998 onde identifica os primeiros sinais de uma viragem paradigmática desencadeada pela imersão do espectador na dimensão performativa da acção teatral. Ao recordar as descrições da sua intervenção sob o título *Histoire vécue d’Artaud-Mômo* apresentada no Théâtre du Vieux-Colombier em Janeiro de 1947, a autora argumenta que o que parecia ser um fracasso na actuação de Artaud poderia ser, afinal, a expressão cénica de algo estranho e novo que viríamos mais tarde a (re)conhecer como *performance*:

As witnesses reported, the evening took place according to plan until Artaud, having read the poems, which had duly impressed everyone, began to read his life story from a manuscript, from which he soon deviated into free speech. Finally, after he could no longer find his place among the manuscript pages and began gathering the pages that were scattered across the stage, he broke off, and, confused, was gently escorted away by André Gide after three-hour performance [...]. What some, André Breton included, saw as the unbearable exhibition of a mental patient was for Artaud the **unprecedented attempt at exploding the boundaries of a theatrical event [...] a new form that might today be called ‘performance’, that is, the manifestation of a subject’s presence by his doing** – here attempting to make the causes of suffering audible through **the reality of that suffering**. [...] Artaud became aware during the course of his ‘performance’ of the

impossibility of making himself heard in a **theatre of Real.**” (Finter [1998] 2014: 48, sublinhados meus)

Esta interpretação de Finter é muito importante para nós, na medida em que identifica uma *irrupção do real* que surge na forma de uma cruel manifestação de dor e sofrimento, fazendo deste evento um acontecimento exemplar da emergência de uma nova configuração da prática teatral. Face à presença de um *esgar do real*, como lhe chama a autora, que convoca um tipo de sensibilidade e experiência cuja natureza havia sido durante séculos banida do teatro, o público ficou inibido e impossibilitado de ouvir o que Artaud tinha para dizer sobre as causas da sua condição. A sua prestação foi então percebida como exibicionismo e histeria (2004: 48). Para alguns como uma falha não admissível enquanto performance legítima, algo “simplesmente escandaloso” (Esslin [1976] 1978: 58), para outros, como André Gide, como “admirável” e “memorável”: “reencontrávamos aí o ator maravilhoso que este artista podia tornar-se: mas era ele próprio como personagem que ele oferecia ao público, **numa espécie de cabotinice desavergonhada, na qual transparecia autenticidade total.**” (Gide 1948, em Virmaux [1970] 2000: 365-356, sublinhados meus).

Já a importância de Brecht para entender a descida da cena como uma aproximação ao real é menos óbvia, mas igualmente estruturante. A profunda ruptura que introduziu nas assumpções aristotélicas respeitadas durante séculos pela tradição teatral – uma ruptura que é primeiramente ética e política e só depois cénica – abre a possibilidade de uma presença em cena do actor que não depende da verosimilhança. Esta opção não é estilística, mas programática. O seu fim último é atingir o espectador no centro da sua crença e concepção do mundo, transformando-o e fazendo dele um agente de acção concreta na sociedade. A *irrupção do real* em cena acontece, assim, de forma mediada mas duplamente reforçada: através do corte com a representação de tipo ilusório de herança aristotélica; e através da relação activa e directa com o mundo com o qual a cena dialoga e sob o qual, em última instância, age. Carol Martin, uma das principais teóricas das *dramaturgias do real*, vê em Brecht justamente esse gesto de transformação paradigmática em que o eixo da abordagem performativa é deslocado da autoridade conferida pela peça escrita para a circulação de sentido entre a peça, o actor e o espectador (Martin e Bial 2000). Esta rejeição da linearidade narrativa a favor de uma estrutura dissonante de desenvolvimento das cenas tinha como objectivo criar um efeito no espectador que o levasse a formular a sua própria atribuição de sentido, provocando

uma relação cognitivamente activa com o público e uma horizontalidade de perspectivas e relações entre os participantes do espectáculo – uma proposta que não mais será abandonada pelas vanguardas teatrais. O facto de, segundo Martin, Brecht recorrer a diferentes tradições e práticas performativas para formular este seu programa é particularmente importante:

Instead of the Aristotelian model of tragic destiny, Brecht considered life as a dialectic between rudimentary existence and the complexity of living [...]. Brecht's approach to theatre can be characterized, in part, by a **radical reinvention of existing performance forms**. Borrowing freely from traditions both popular and elite, local and distant, he reshaped classic genres, texts, and techniques to suit his immediate political and aesthetic goals. (Martin 2010: 2-4, sublinhado meu)

O que estes revolucionários do teatro fizeram – através das palavras ou das acções que observavam, como defende Sánchez (2007) – foi protagonizar uma *descida da cena*, considerando as *imponderabilia da vida real* e da realidade social e cultural dos homens e mulheres comuns, sob um novo ponto de vista.¹⁶³ Esta libertação do teatro ocidental daquilo que para Artaud o cristalizava numa pose mortífera, inibindo-o de preservar a sua autenticidade e a sua força enquanto *acontecimento*, foi, segundo Saison (1998), feita através da relação directa com o *banal real* e da recusa da espectacularização e da fetichização que dominavam o modelo dramaturgico anterior. O mesmo se passa com Brecht quando defende que na teatralidade épica da *cena de rua* “uma das característica maiores do teatro tradicional está ausente: *a ilusão*” (Brecht [1938] 2004: 472-473). De certa forma, e seguindo Fischer-Lichte, o ataque das vanguardas ao teatro psicológico-realista preso ao esforço de criar uma meticulosa ilusão da realidade prendia-se com a subversão da tensão entre o real e o ficcional. Esta tensão encontra-se em estado de potência em todas as performances, na medida em que são corpos reais – num dado momento e em determinado espaço concreto – que desencadeiam acções reais na co-presença implicada de outros indivíduos (Fischer-Lichte 2007: 14). Neste caso, o corpo real e biográfico do actor é utilizado como a alavanca que faz deslocar a tensão da performance para a sua dimensão de realidade

¹⁶³ A propósito do teatro épico de Brecht, Bernard Dort diz-nos que “[il] met en scène la vie sociale des hommes. Brecht pose en postulat l'historicité fondamentale de notre existence. Le monde, nous dit-il, ne cesse de se transformer et de nous transformer, et c'est précisément parce qu'il est ainsi transformable qu'il peut être représenté pour les spectateurs d'aujourd'hui [...] Ce que nous propose sa dramaturgie, c'est une critique historique de la vie quotidienne ou de l'idéologie vécue. [...] il nous appelle, nous, hommes de la société d'aujourd'hui, à les déchiffrer, à les comprendre par référence à notre propre situation d'hommes résolus à transformer le monde” (Dort 1971: 11-12).

corpórea e biográfica, um caminho que será percorrido cada vez com maior velocidade ao longo do século XX.

A travers Brecht [...] le théâtre s'est souvenu à la fois de son pouvoir pédagogique et de sa vocation politique. [...] Au même moment, la voix d'Antonin Artaud a commencé de se faire entendre: contre une « idée pétrifiée du théâtre » [...]. Loin de se tempérer en se confrontant, ces exigences contradictoires n'ont cessé depuis quelques années de s'exaspérer les unes les autres – jusqu'à se trouver formulées toutes ensemble dans une confusion et une tension extraordinaires en mai et juin 1968 et à culminer dans l'image d'un théâtre d'insurrection permanente en prise directe sur la réalité. (Dort 1971: 215)

Na obra *Théâtre Réel* (1971), o crítico e ensaísta Bernard Dort havia já identificado o contexto de emergência desta *atração dramaturgica por um real* de natureza diferente. Uma visão não linear do papel dos vários movimentos artísticos modernos, preocupados com a representação da realidade do homem comum, permite a Dort perceber continuidades e rupturas, organizando-as de forma fluida. Neste sentido, o autor apresenta o naturalismo como uma herança mais do que como um antagonismo e defende que não é o interesse pelo real que altera os pressupostos da prática teatral no século XX, mas antes a forma como ele é dramaturgicamente trabalhado e colocado em cena. A viragem opera-se na maneira como essa realidade é utilizada e com que fins. Depois de Artaud e Brecht – eleitos por Dort, entre outros, como arautos desta mudança – instaura-se uma *propedêutica da realidade* (Dort 1971) que altera o centro de gravidade da actividade teatral. Ela deixa de se situar apenas no palco e na obra em si – no texto – para ocupar um “ponto de intersecção entre a cena e a sala”, o mesmo será dizer, entre o “teatro e o mundo” (Dort 1971: 26). As consequências desta mudança são enormes. Já não se trata – como no naturalismo – de ver de que forma o que se coloca na cena reflecte de forma fiel a sociedade e os seus tipos sociais, mas também de tentar perceber como a partir do que é mostrado – mesmo que propositadamente fragmentado e não linear, do ponto de vista de uma narrativa literária convencional – uma nova ordem de entendimento se instala. Uma ordem que exige do espectador e do actor novas qualidades performativas, de acção e pensamento.

Le jeu théâtral ne se limite plus à la scène (fermée, comme la scène naturaliste, par un imaginaire « quatrième mur » ou enclose dans le cadre rigide du théâtre à l'italienne): c'est entre la scène et la salle qu'il se produit, mais il ne s'épuise pas dans cette enceinte, il renvoie au monde, à la réalité du dehors. [...] la scène et la salle peuvent élaborer ensemble une conscience nouvelle de la réalité qui leur est commune afin que, non dans l'édifice théâtral mais dans la société elle-même, cette nouvelle conscience se transforme en action. (Dort 1971: 26-27)

A obra teatral já não se elabora apenas “no silêncio e na solidão do **gabinete**” (Dort 1971: 26, sublinhado meu) mas na reunião de pontos de vista e interações entre os vários agentes. Trata-se menos de fazer reflectir o mundo actual no “espelho demasiado estreito” do palco tradicional do que de instalar a prática teatral na sociedade e fazer dos teatros laboratórios¹⁶⁴ em que autores, encenadores, actores e espectadores possam confrontar livremente as suas experiências e as suas “representações da realidade” (Dort 1971: 27). É este processo que denomino como *descida da cena*, um processo de ideias e de tomadas de ponto de vista, mas também um processo performativo de corpos que avançam em direcção uns aos outros e que tornam visível a sua presença. Uma insurreição do corpo, como previa Artaud, estava a ser desenhada através de uma conjugação entre “documentos brutos” – no sentido de etnográficos – e um jogo corporal exacerbado (Dort 1971: 235).

Embora os vários autores aceitem, com diferentes níveis de tolerância, que o rompimento é feito por acumulação de experimentações e ensaios que vão criando progressivamente as condições para a *viragem performativa* (Fischer-Lichte, entre outros), parece claro nas suas argumentações que há uma mudança relativamente drástica e definitiva da convenção em si e das normas que regulam a prática teatral ocidental, com uma inegável constância a partir dos anos 60. Talvez o autor que mais incisivamente estabeleceu esta linha de corte seja Lehmann ([1999] 2006), com a sua proposta de que o paradigma do teatro dramático é rompido quando o seu principal primado, definido durante séculos de prática, a saber, a primazia do texto na criação de uma representação do mundo plena e ilusória, é secundarizado ou mesmo rejeitado:

Dramatic theatre is subordinated to the primacy of the text. In the theatre of modern times, the staging largely consisted of the declamation and illustration of written drama. [...] Although it remains debatable to what degree and in what way the audiences of former centuries were taken in by the ‘illusions’ offered by stage tricks, artful lighting, musical background, costumes and set, it can be stated that **dramatic theatre was the formation of illusion**. [...] Wholeness, illusion and world representation are inherent in the model ‘drama’; conversely, through its very form, **dramatic theatre proclaims wholeness as the model of the real. Dramatic theatre ends when these elements are no longer the regulating principle but merely one possible variant of theatrical art**. (Lehmann [1999] 2006: 21-22, sublinhados meus)

¹⁶⁴ Foi provavelmente na companhia teatral de Jerzy Grotowski que esta ideia de um laboratório de pesquisa do trabalho de actor e da sua aproximação a uma experiência partilhada com o público ganhou mais expressão. A mudança de designação da companhia *Theatre of 13 Rows* para *The Laboratory Theatre* deu-se em 1962 e correspondeu a uma alteração na forma de trabalho considerada fundadora do trajecto radical percorrido por Grotowski e pelos restantes membros do colectivo em que a distinção entre teatro e vida foi sendo anulada e em que treinamento e experimentação se encontrariam ao serviço de uma visão espiritual da própria prática performativa. Voltaremos a alguns destes aspectos adiante [ver, entre outros, <<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/laboratory-theatre>>, último acesso a 8/11/2015].

No final dos anos 90, no seu *Les théâtres du réel* (1998), Maryvonne Saison já identificava o mesmo corte. Se os realismos históricos se constroem sobre a ideia de uma *representação da realidade* dentro do espaço fechado do palco como vitrine, o que acontece com a *irrupção do real* em cena é justamente a *suspensão da representação* em si, a sua pausa e a sua ruptura. Ela só é possível porque a parede que forma o espaço fechado é derrubada e os protagonistas da cena ficam finalmente livres para descenderem do palco e fazerem do espectáculo um encontro de perspectivas sobre o mundo.

Mas outras descidas da cena seriam necessárias para que a hegemonia do teatro do ilusionismo como convenção fosse deposta. Lehmann, tal como Dort ou Sánchez, reconhece às vanguardas de viragem do século a quebra fundamental de um conjunto de regras através da introdução de importantes inovações, mas sugere que a estrutura básica do teatro dramático – que Artaud justamente denunciou em *O Teatro e o Seu Duplo* – se prolongou para além dos primeiros sinais de ruptura, mantendo o modelo da *mimesis da acção* e da representação de mundos literários ou textuais: “they plainly sought to save the text and its truth from disfigurement through a theatre practice that had become conventional; only within limits did they question the traditional model of theatrical representation and communication” (Lehmann [1999] 2006: 22). Para o autor, a “destruição” das fundações do teatro dramático, vigente durante séculos, e a transformação radical da prática cénica só viriam a concretizar-se na segunda metade do século XX e em grande parte através de uma relação ambígua com o vertiginoso desenvolvimento da cultura mediática de massas, igualmente salientada por Sánchez quando refere, explicitamente, que um “excesso de cultura simulacral” teria conduzido a uma urgência em recuperar a nitidez da fronteira entre ficção e realidade (2007: 9).

A completa descida da cena, com a emergência do modelo de teatro pós-dramático de que fala Lehmann, só é assim possível na sequência da segunda *viragem performativa* [*performative turn*] do século XX (Fischer-Lichte 2007), ou seja, na sequência das rupturas e propostas herdeiras da *performance art* e do *happening* dos anos 60 e 70, momento em que uma mais completa reconfiguração do papel do corpo do actor/performer no espectáculo/obra e do estatuto do espectador é conseguida.

The stage no longer produces images of the world whose credibility and verisimilitude crucially depend on the invisibility of aesthetic codes and conventions. The new reality effect in theatre is born when art's inability to reproduce images of the world becomes disclosed, while the audience is made aware of their roles as co-producers of the image of reality. (Borowski e Sugiera 2007: xxiv)

Performance, by abolishing the safe divide between the playing space and the auditorium, attempts to **establish a lively and non-verbal communication so as to restore communal links among the participants in a meeting. In turn, the spectators become co-creators of an event which has no predetermined course or meaning [...]**. (Borowski e Sugiera 2007: viii)

A descida da cena corresponde assim à quebra do obstáculo que isolava o teatro no seu gabinete – a quarta parede –, e ainda à quebra da autoridade da narrativa literária, tida como principal acesso ao real autêntico. Como já tinha sugerido Dort com a sua análise contemporânea das viragens dos anos 60, a legitimidade do espectáculo é transferida para o corpo do performer em co-presença assumida com o público num acontecimento em tempo real e partilhado por quem nele participa. Borowski e Sugiera, entre outros, defendem que esta renovação das práticas cénicas se deve em grande medida às experimentações do campo emergente da *performance art* que vieram enfatizar a autenticidade das acções performativas como forma de restaurar um contacto vivido com a realidade, há muito perdido.¹⁶⁵ Esse contacto deixa de ser feito através de uma narrativa interpretada por personagens literárias e realisticamente credíveis, para acontecer através da materialidade e concretude intrínsecas ao próprio acto performativo, que valoriza a qualidade “bruta”, “material” do real: o corpo real dos actores, o espaço real, o tempo real, o som, a luz e os objectos reais são agora os garantes da verdade.

¹⁶⁵ Em termos sucintos, a *performance art* surge como uma expressão aplicada à produção artística ao vivo e corpórea que emerge das artes visuais no período das vanguardas de viragem dos séculos XIX e XX e de forma mais constante e generalizada a partir dos anos 60 e 70 do século XX. Criando como resultado um *evento* e não um objecto, ao contrário do que acontece nos meios convencionais da pintura e da escultura, estas acções abrem as fronteiras dos meios de expressão convencionais. Nas palavras de Rose Lee Goldberg, “Performance has been considered a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based. Live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art. Such a radical stance has made performance a catalyst in the history of twentieth-century art; whenever a certain school, be it Cubism, Minimalism or conceptual art, seemed to have reached an impasse, artists have turned to performance as a way of breaking down categories and indicating new directions” (Goldberg [1988] 1999: 7). Alguns aspectos que definem a natureza da *performance art* são particularmente importantes para a nossa reflexão: “Performance art shifted the emphasis from the object to the event, simultaneously refocusing on the **artist as creator**, the relationship of art to **everyday life**, the **ephemeral event** as art, and the very difficulty of documenting (or rendering as commodified object) artistic practice” (Allain e Harvie 2006: 183). Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco com o seu *Two Undiscovered Amerindians Visit Spain* (1992), por exemplo, ou Joseph Beuys com o seu *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974), tal como Fernandes-Dias (1989) o discute, são abordagens da *performance art* com especial interesse no âmbito de uma discussão antropológica. Trabalhos como os de Marina Abramovic (*Lips of Thomas*, 1975, por exemplo), Vito Acconci (*Seedbed*, 1971), Bobby Baker (*Kitchen Show*, 1991), entre muitos outros exemplos possíveis, marcaram uma prática performativa que apresenta como arte actos quotidianos banais ou chocantes (como a autoflagelação, por exemplo), alterando não apenas a natureza do material colocado em cena (mesmo que não exista um palco convencional), mas também pressionando e aproximando a relação com o público.

Em Grotowski vemos um dos expoentes máximos dessa subversão da convenção, paradigmaticamente substituindo um a um todos os seus alicerces. Voltaremos no próximo capítulo a estes *encenadores do bruto e do sagrado* que serão, por sua vez, uma importante herança do teatro pós-dramático descrito por Lehmann e que se impõe nas últimas décadas do século XX. Por agora registamos as suas palavras numa famosa entrevista datada dos anos 70 e editada num documentário da televisão nacional polaca:

Toda a [nossa] abordagem teatral foi baseada em dois processos. Primeiro, a redução do teatro ao que é a **essência do teatro**. E segundo, **quebrar as paredes do teatro**. Começando com o primeiro: a ideia era eliminar tudo o que era artificial. Coisas que podem ser úteis ou que podem ajudar mas que não são essenciais. Este foi o ponto de partida. Então, se nós eliminarmos a iluminação e simplesmente deixarmos as luzes que são necessárias para vermos correctamente; se nós eliminarmos a música que é tocada por uma orquestra adicionada, mesmo numa gravação ou de alguma outra forma; se nós eliminarmos o tipo de efeitos a partir do chamado teatro “total”, efeitos de circo, mecânica de cenários rica, mudança de *decors*, etc., se eliminarmos tudo... mesmo a caracterização, o que irá sobrar são dois grupos de pessoas: **os actores e a plateia**. E daqui podemos reduzir ainda mais. Quando nós tiramos todos esses elementos, torna-se possível remover a divisão entre o palco e os espectadores. É possível ter **acção que acontece em todo o espaço**, de forma que tudo o que os actores estão a criar se torna uma espécie de rede que engloba a plateia, eles estão entre as pessoas, em volta das pessoas. Eles entram no espaço e existem no espaço. Então em cada performance queremos criar um **espaço comum para actores e plateia**. (Grotowski em entrevista, sublinhados meus)¹⁶⁶

Como veremos mais adiante, este sucessivo depuramento da cena realizado pelo teatro grotowskiano corresponde à sua proposta de um *teatro pobre*. Mais do que qualquer outro, ele materializa o culminar deste processo de “quebra das paredes do teatro” com o objectivo duplo de fazer a cena aproximar-se do espectador e dotar o actor de uma qualidade performativa que inspira e é inspirada por essa proximidade, vista agora como um encontro e como uma relação. Podemos observar a primeira dimensão de forma muito clara, por exemplo, na peça *A Missão* e no modelo dramatúrgico seguido e criado por Mónica Calle, na precariedade técnica da iluminação – lâmpadas domésticas ligadas e desligadas por um interruptor accionado pelos próprios performers – ou da música – uma aparelhagem caseira manuseada pela assistência de sala. Mas para além da dimensão cénica da descida da cena e da erradicação de um teatro de gabinete, importa-nos discutir mais adiante a sua relação com as mudanças na qualidade performativa do actor e a forma como elas permitiram que nele se reflectisse essa

¹⁶⁶ Entrevista emitida pela televisão polaca TVP, tradução livre da minha responsabilidade a partir da legendagem em inglês na versão *online* [em <<https://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI>>, último acesso a 15/11/2015].

própria “emancipação do espectador” (Rancière [2008] 2010) através da entrada de um certo tipo de real na cena. É porque uma das suas principais âncoras é justamente o corpo do performer, que age em relação com o público num contrato de verdade e crueza, que propomos discutir de seguida a qualidade da sua *natureza corpórea*.

A natureza corpórea do real

When fish are dying on stage, or frogs are (seemingly) squashed, or when it deliberately remains uncertain whether an actor is really being tortured with electric shocks in front of the audience [...], the audience possibly reacts to it as to a real, morally unacceptable incident. (Lehmann [1999] 2006: 103)

Propomo-nos pensar então sobre este real que deixa de usar o suporte literário que havia sido chamado à cena para que nela os dramas sociais e existenciais do indivíduo moderno pudessem tornar-se os verdadeiros protagonistas. Um real que deixa de ser convocado pelo texto enquanto suporte narrativo e coerente, para passar a apresentar-se como qualidade imanente ao próprio acto performativo. Algo que pode surgir a partir das acções extraordinárias de excesso corpóreo muitas vezes associadas a objectos de absoluta banalidade – como o acto de comer um hambúrguer acabado de comprar no MacDonalds próximo do teatro, como acontece em *Agamémnon* de John Romão. Ou ainda emergir do trabalho técnico sobre a qualidade amadorística, improvisada e/ou biográfica da interpretação que assim se sobrepõe à personagem literária e prescinde da sua veracidade narrativa, convocando em sua vez a contradição, o desfasamento e a rejeição da literalidade como elementos de consistência dramática – como acontece quando Mónica Calle, sendo mulher caucasiana, interpreta uma personagem masculina e negra em *A Missão*, ou quando uma avózinha semi-analfabeta interpreta a cosmopolita Natália Correia em *A Cotovia*. Um real que pode surgir ainda enquanto registo documental que testemunha uma realidade cuja visibilidade dada pela cena adquire um valor político que se torna suporte do estético, como acontece com *Mena* ao denunciar os abusos de que foi alvo ou com os imigrantes brasileiros que relatam as suas histórias de deslocamento e aflição no *Em Brasa*. Aqui, a veracidade que se inscreve nas narrativas performativas encontra-se nos objectos, nos intérpretes, nas acções ou nos relatos que eles geram. A maioria das vezes, estes vários territórios de materialização são convocados numa mesma peça e têm diferentes graus de ruptura com a ficção e com a ilusão que convencionalmente asseguram a verosimilhança teatral.

A atracção pelo real enquanto ferramenta dramaturgica produz resultados variados e a sua natureza é multi-situada. Mas há na sua aplicação uma qualidade específica que os torna imediatamente perceptíveis. Mesmo não dominando a sua origem e o seu significado, mesmo, por vezes, não sabendo se é propositado ou acidental, o espectador identifica de imediato a sua irrupção na cena. Os peixes “atacados” pelos actores de Rodrigo García na peça *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) ou os electrochoques propositadamente infligidos no actor Marc Van Overmeir na peça *Who Shall Speak My Thought* (1993) de Jan Fabre, a que se refere Lehmann na citação acima transcrita, são apenas exemplos de um catálogo muito mais vasto que foi sendo criado ao longo das últimas décadas do século XX.

Tomando exactamente a mesma peça de Fabre como referência, Helga Finter fala de um real *imane*nte, a propósito da ideia de que a dor física e a exaustão são formas de autenticação e fundamento da acção peformativa. Esta experimentação que a autora defende ter sido iniciada por Artaud, como vimos anteriormente, foi-se tornando uma busca recorrente nas últimas décadas do século XX, mostrando que:

“[...] a new space is being cultivated onstage for the Real [...] the Real more and more appears to be asserting itself in opposition to the theatre of the ‘as if’, or the arbitrary signifier. [...] Some of today’s theatre directors believe that only a discourse of the Real can actually touch the spectator. In the age of simulation and simulacra, **being touched appears to be conceivable only as a physical touch**; only the provocation of actual danger and actual corporeal pain seems capable of giving meaning or sense, and thereby sensation, to existence – a sense that only makes sense if it touches the spectator physically. Such an **irruption of the Real** places the notion of theatre as representation – performance, staging, presentation – in question. And it casts profound doubt on the effectiveness of theatrical staging. Although the aforementioned productions all put into practice a well crafted theatricality, they appear no longer to want to trust it on its own.” (Finter [1998] 2014: 49-50, sublinhados meus)

Este real irruptivo está, no entanto, ao serviço de uma *propedêutica da realidade* (Dort 1971) com características específicas. Serve um teatro cada vez menos interessado em trazer o mundo para a cena dando dele uma imagem acabada e completa, permitindo oferecer a *verdade* aos espectadores, e mais interessado em colocá-los na posição de descobrirem por eles próprios – fora do teatro, ou fora da cena – essa verdade, que acaba por ser sua, e levá-los, através dela, a assumir um ponto de vista sobre o mundo. O real deixa de ser representado como um dado universal e imutável para passar a ser um programa, uma tarefa a cumprir (1971: 25), em conjunto. As transformações aqui implicadas são enormes.

Bernard Dort identifica já na viragem dos anos 60 para os anos 70 um contexto propício a uma dramaturgia assente entre a reportagem e a provocação, um *teatro-documento* ou um *teatro de factos*:¹⁶⁷

[...] il s'agit de mettre en scène des faits vrais, des données brutes, sans traitement préalable, sans dramatisation apparente, sans réorganisation idéologique. Car, comme le disait Piscator, « le meilleur théâtre est encore et toujours la réalité ». Ne voyons pas là une ambition renouvelée des naturalistes: il n'est pas question de reconstituer sur la scène un semblant de réalité cohérent et achevé. Ce **théâtre des faits** cherche essentiellement à réveiller le spectateur, à le tirer de son engourdissement et de ces certitudes: plutôt que d'imiter la réalité, il emploie celle-ci pour forcer les défenses de son public. **Il jette littéralement à la tête de ce dernier des morceaux de cette réalité. Il veut l'obliger à prendre position.** (Dort 1971: 19)

Fragmentos de *documentos autênticos* e uma *realidade contemporânea bruta* (1971: 19) são os fundamentos que permitem concretizar a recusa da primazia da personagem e subverter a organização tradicional da acção dramática (1971: 20). O seu objectivo é menos explicar do que surpreender, continua Dort. Trata-se de colocar o público em face da violência e da incoerência de determinados fenómenos sociais (como a guerra, o preconceito e a xenofobia, o capitalismo, etc.), exigindo a sua participação já não através da identificação de personagens e enredos como acontecia no modelo anterior, mas antes através de um engajamento no acto teatral ele mesmo, na sua qualidade performativa e corpórea – “dans le jeu institué par cette représentation entre la scène et le monde” (Dort 1971: 21).

¹⁶⁷ Embora retomemos este tema na terceira parte, onde exploraremos aspectos das autobiografias em cena e a sua relação com alguns subgéneros teatrais implementados ao longo do século XX, importa fazer aqui uma breve nota sobre a referência de Dort a um **teatro dos factos** ou **teatro documental**. Enquanto movimento dramático, afirmou-se sobretudo durante os anos 60, tendo como principal característica a utilização de acontecimentos reais como base de uma análise política da história recente e utilizando documentação e materiais originais oficiais, tais como registos de tribunal ou entrevistas aos envolvidos nos acontecimentos retratados. Na Alemanha, o movimento esteve associado a nomes como Peter Weiss (com, por exemplo, a obra *Die Ermittlung / A Investigação*, de 1965), entre outros, sendo a discussão do nazismo uma das temáticas preferidas. No caso dos Estados Unidos, a discussão centrou-se em torno da guerra do Vietname. Em Inglaterra, a corrente teve um novo impulso em meados dos anos 80 com a afirmação de uma variante designada **teatro verbatim**. Neste caso concreto, o texto dramático apoia-se no testemunho directo de indivíduos que viveram determinada situação que se pretende divulgar e discutir. Em síntese, os processos dramáticos que suportam estes vários subgéneros produzem um teatro “que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, seleccionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (Pavis [1996] 2005: 387). O actor e encenador alemão Erwin Piscator [1893-1966] é considerado um dos precursores do teatro documental pela sua utilização, nos anos 20, de material original retirado de notícias e testemunhos, que colocou ao serviço de um teatro político e épico: “Não fui eu que inventei o meu estilo de teatro, mas quem o criou foi a terrível experiência da guerra, o desespero da inflação e as lutas sociais do pós-guerra. Seja teatro político ou teatro épico, nas minhas mãos e quase contra a minha vontade, todas as peças e produções se tornaram confissões. Se fosse necessário encontrar um nome para isto, o mais apropriado seria o de ‘teatro confessional’” (in Vasques 2007: 20). Ver também, entre outros, Martin (2009); Forsyth e Megson (2009); Hammond e Steward (2008).

Considerando o contexto mais vasto das artes, podemos dizer que o teatro contemporâneo participou, dentro dos seus próprios moldes e travando as suas próprias lutas, do *retorno ao real* de que falava Foster em meados dos anos 90. O que estrutura esse retorno é um engajamento político que solicita a presença do real para estabelecer o diálogo com o mundo do presente, tomado-o como material empírico e criativo e recusando uma “*recherche artistique coupée de toute référence au ‘monde’ ou à l’histoire contemporaine*” (Saison 1998: 9). Este paradigma é contraditoriamente herdeiro, quer do olhar naturalista quando este procura aproximar-se da margem e dos excluídos para melhor retratar a realidade; quer do engajamento político brechtiano e do seu apelo ao estranhamento e à objectividade. Como vimos, todos os projectos que aqui acompanhamos incluem a presença de intérpretes que são escolhidos a partir, e por causa, da sua condição social real. O seu primeiro palco, a sua primeira performance, ainda que apenas visível aos olhos dos criadores, é a sua própria vida a ser vivida: Mena no cemitério das Caldas da Rainha à espera de clientes, Cocada a vender doces na sua bicicleta em Setúbal, Kátia a servir às mesas no restaurante chinês da Rua Augusta em Lisboa, René e Boss no Estabelecimento Prisional de Vale de Judeus, as avózinhas na Associação de Idosos de Palmela, ou os prostitutas nos anúncios de jornal e no apartamento do Marquês de Pombal. Implícita, encontra-se a ideia de que o real estaria escondido, ocultado e que é revelado pelos encenadores através do teatro. Ao *teatro real* corresponde assim um *teatro do mundo* (Saison 1998: 15).

Saison (1998), Sánchez (2007), Finter ([1998] 2014) e Lehmann (2006) insistem, no entanto, na diferença significativa entre uma *representação da realidade* e uma *irrupção do real*. Esta última reflecte a necessidade de um confronto, mais do que um encontro, diria eu, e é generalizada a várias práticas culturais. Acontece sobretudo a partir de uma viragem documentarista verificada em diversos campos expressivos e que parece reflectir a necessidade de devolver a realidade aos centros privilegiados de representação. Os quatro autores defendem ainda que esta necessidade é criada por um excesso de “cultura simulacral”, para usarmos uma expressão de Sánchez (2007: 9), que teria conduzido a uma urgência em recuperar a nitidez da fronteira entre ficção e realidade. No seu texto sobre o *efeito de real*, de 1968, Barthes referia-se já ao facto de estarmos a assistir ao desenvolvimento de técnicas, obras e instituições legitimadas pela constante necessidade de autenticar o “real”: “a fotografia (testemunha bruta ‘do que

esteve presente’), a reportagem, as exposições de objectos antigos [...], o turismo, os monumentos e lugares históricos. Tudo isso diz que o ‘real’ é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de ‘função’, que a sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura [...]” (Barthes [1968] 2004:188).

As referências à queda do muro de Berlim (Saison 1998; Sánchez 2007) e aos ataques de 11 de Setembro de 2001 (Sánchez 2007) surgem como momentos centrais deste movimento em que as transformações geopolíticas assumem formas de performatividade espectacular massificada mediaticamente, que exponenciam o efeito de real: “Cuando nuevamente se descubrió que ni la calma ideológica, ni los avances tecnológicos ni la bonanza financiera la garantizaban, **el reencuentro con la realidad volvió a aparecer como proyecto urgente**” (Sánchez 2007: 14, sublinhado meu).¹⁶⁸

Esta urgência de confronto com o real generalizada a todos os âmbitos da prática cultural é um fenómeno eminentemente performativo, pois corresponde a um movimento: é mais uma irrupção da realidade nos territórios expressivos, do que uma necessidade da sua representação de modo convencional, se seguirmos a proposta de Sánchez. Uma força que emerge, rasga a cena, irrompe nela pela frente, quebrando a quarta parede vista como um muro que aprisiona o performer nas convenções da ficção. A força desse movimento tem origem nas atractivas potencialidades dramáticas desse material que se quer trazer para o palco. Mas porque atrai essa relação cénica com materiais apresentados como fragmentos autênticos? Para além das suas qualidades propriamente estéticas, legitimadas pelas conquistas das vanguardas com a ajuda da fantasia primitivista referida por Foster que legitimou novos códigos para a atribuição de autenticidade – o bruto, o ingénuo, o rude, o primário enquanto sinónimo de simplicidade formal, etc. – acresce a força do seu *potencial político transformador*. Um potencial que se tornou valioso nas sociedades ocidentais que emergiram do acelerado avanço tecnológico e, com ele, do acumular de uma cultura do excesso (de consumo) e do simulacro (espectacular) como formas hegemónicas de representação de si mesmas.

¹⁶⁸ No seu texto *Paixões pelo Real, Paixões pela Aparência* ([2002] 2006), Slavoj Žižek dramatiza este argumento defendendo que estamos de certo modo já para além do efeito de real de Barthes que surgiria: “[...] na sociedade consumista do capitalismo avançado, é a própria ‘vida social real’ que possui, de certo modo as características do espectáculo com os vizinhos que se comportam na ‘vida verdadeira’ como os actores ou figurantes... para dizê-lo mais uma vez, a verdade última do universo capitalista, utilitarista e desespirtualizado, é a desmaterialização da ‘vida verdadeira’, a sua inversão num espectáculo espectral” ([2002] 2006: 30).

Nos anos 90, Paulo Raposo, num texto pioneiro no contexto português, lança um olhar antropológico sobre as práticas teatrais de final do século e refere-se directamente a esta questão. Incluído no igualmente pioneiro *Corpo Presente*, organizado pelo antropólogo Miguel Vale de Almeida (1996), o ensaio de Raposo discute e propõe caminhos sobre o futuro de um teatro tido como pós-moderno e inscrito num contexto social de hiperbolização do real quotidiano como espaço de espectacularidade:

[...] as narrativas teatrais propõem-se cristalizar e estruturar a experiência e a realidade humanas, e nesses textos encontramos eventualmente uma natureza humana mais intensa e mais complexa do que a resultante da experiência quotidiana, o que faz também do teatro uma visão microcómica da sociedade, um modelo reduzido como sugeria LéviStrauss (1962); finalmente, a própria mimésis teatral reenvia o gesto do actor, por analogia ao seu modelo, para uma ilusão de efeito, de tal modo que o gesto teatral se torna semelhante ao gesto real através do código artificial que constrói arbitrariamente o seu objecto. [...] Todavia, esta concepção da performance teatral é, afinal, a síntese e o produto do modo de pensamento modernista ou pré-moderno, profundamente representativista, de tonalidade naturalista ou simbólica, mas sobretudo dualista (real/representação). Como poderemos então, conceber a performance teatral, na era do simulacro e do espectáculo, para usar os termos de Baudrillard e Debord, onde o real é espectáculo e simulação, e estes se tornam reais?... (Raposo 1996: 129-130)

É sobre tentativas de resposta ao tipo de perguntas colocadas por Paulo Raposo, que os encenadores europeus viriam a trabalhar intensamente nas décadas de transição entre os séculos XX e XXI, usando, tal como nós, antropólogos, a observação do mundo como fonte de material em bruto a ser (re)descoberto. Mas a ruptura fundamental que aqui se opera prende-se com o facto de a própria sociedade contemporânea passar a ser vista como “irrepresentável” na sua pluralidade e complexidade de visões do mundo disponíveis a partir da hiper-mediatização da vida banal. Para Saison (1998), é desta condição pós-moderna que surge o movimento que investe numa “tomada de assalto” (*effraction*) protagonizada por um real que se apresenta como *bruto* (Saison 1998: 34-35, 41). Esse real, segundo a autora, corresponde a uma atracção do campo artístico por aquilo que “não contém o artístico” (*n'enferme pas l'art*). Não será por acaso que a autora nos dá como uma das genealogias possíveis deste movimento de “curto-circuito” nas artes o gesto de Duchamp na criação dos seus *ready-made*:

Le monde du théâtre fut sans doute frappé à sa manière par le geste de Marcel Duchamp, dans la mesure où le « désœuvrement » auquel celui-ci convie, en installant dans le monde de l'art la Toue de bicyclette, Fountain, et la série des trente ou quarante ready-made authentifiés, « court-circuit le principe mimétique qui est à la base même de la représentation », constitue une démarche de « deouvrage ». Duchamp ne renvoie pas à la réalité, il la cite, il la présente [...]. Le théâtre, pour sa part, a retenu: il a plutôt conservé dans sa violence la transgression par laquelle la réalité est produite sur la scène de l'art,

au lieu d'y être représentée. *L'ordonnateur de l'oeuvre et l'oeuvre elle-même s'effacent devant la réalité qui, présentée néanmoins par un geste artistique, occupe toute la scène.* (Saison 1998: 35, *itálicos meus*)

Tal como Foster já havia identificado para as artes visuais do *ethnographic turn*, também Saison refere que esta procura das bases para uma ruptura estética enquanto acção política no *Outro não artístico* reflecte um desejo *naive* que acredita ser possível uma verdadeira osmose entre as exigências artísticas e as exigências sociais. Ou seja, que a boa vontade social e política garantiriam ao teatro uma eficácia imediata sobre a condição daqueles que pretende retratar (Saison 1998: 32): “les ‘bonnes intentions’ ne doivent pas masquer les risques politiques que font encourir la confusion généralisée des rôles sociaux” (Saison 1998: 32). Um real que busca a margem numa procura que não passa apenas pelas tecnologias dramáticas e cénicas colocadas ao serviço dos encenadores, mas também pela sua vontade de testemunhar e levar ao palco, de forma corpórea e não literária, os que dela estão excluídos, fazendo com que ganhem poder sobre a sua voz. Segundo Saison, é aqui que acontece a *irrupção do real* – que é “tal qual” (cf. Barthes [1968] 2004) – e que “assalta” (*effraction*) a cena (Saison 1998: 33) assumindo, nas suas versões mais extremas, a exclusão de toda a forma de mediação. Ao usar como material “testemunhos” brutos, “não trabalhados”, oferecendo-os de imediato à cena e ao espectador, esta prática rejeita qualquer tipo de “tradução” ou mesmo de “traição” (Saison 1998: 36) a esse real. É a partir daqui que surge a possibilidade de dar ao Outro, que é ele mesmo, a tarefa da representação, retirando do jogo o actor profissional visto como um mediador indesejado (cf. Saison 1998: 43). Esta operação passa por uma performatividade das “realidades” feita a partir do ponto de vista daqueles que vivem nos seus contextos, conseguindo com isso revelar e desvelar o desconhecido. É nesse sentido que podemos falar de *uma abordagem quase-etnográfica*.

Nous sommes donc confrontés à un théâtre de l'altérité ou à un théâtre de la pensée tragique, qui met en demeure le spectateur étranger à un monde de reconnaître son existence et d'y être confronté le temps de cet événement qu'est la représentation. [...] *Comme s'il s'agissait d'un témoignage ethnographique.* (Saison 1998: 55)

A natureza do real que entra em cena no século XXI é irruptiva também neste sentido cognitivo. Ela pressupõe uma eficácia social e terapêutica que apelam ao *encontro* sem que este – como defende Sánchez, ao contrário de Bishop (2012) ou Foster (1998) – afecte necessariamente a eficácia artística. Ambas funcionam em

paralelo, indissociáveis (Sánchez 2007: 275), abrindo espaço a novas qualidades performativas dos intérpretes influenciadas pela teatralidade não intencional de algumas manifestações públicas não artísticas (Sánchez 2007: 295).

[...] el naturalismo ha sido sustituido por la naturalidad de los actores de sí mismos y la fábula por el relato de la memoria y la exposición de cotidianidad.” (Sánchez 2007: 303)

Neste sentido, o próprio actor, quando não é substituído por um intérprete real, como vemos nos projectos aqui em análise, é chamado a *despir as suas máscaras* e a convocar-se a si mesmo na sua “naturalidade” improvisada ou biográfica. Na abertura de *Agamémnon*, como vimos, John Romão não pretende apenas estabelecer uma referência indirecta ao vídeo de Warhol fazendo o seu actor Gonçalo Waddington comer um hambúrguer inteiro, ele pretende igualmente estabelecer como padrão performativo para o seu intérprete a naturalidade conseguida por imposição do próprio acto fisiológico da ingestão e fazê-la corresponder ao *eu biográfico do actor* – “Eu sou o Gonçalo Waddington e acabei de comer um hambúrguer”-, antes de este incarnar a personagem do pai que foi ao supermercado e “deu porrada” no filho. E apesar de entre um momento e o outro o encenador colocar uma acção física – a violenta intervenção sonora do actor na bateria [ver vídeo de excertos da peça que integra a Parte I] – como forma de quebrar o *eu biográfico* e permitir a entrada da personagem ficcional, na verdade, *nunca mais o actor deixa de ser ele próprio*, tal como nos relembram as duas crianças-intérpretes a meio do espectáculo: “Adeus Gonçalo, é meia-noite, temos de ir embora.” Também Kátia, ao apresentar o seu vídeo-entrevista projectado no palco, onde conta parte da sua história de deportação, diz: “Esta aqui sou eu”, caminhando sobre a passadeira azul, a zona do palco reservada à ruptura com a interpretação e na qual os actores de João Brites serão desafiados a agir naturalmente, sem qualquer marca técnica dos actores profissionais que são, apresentando-se num registo pessoal e intimista. Voltaremos a estas dimensões nos capítulos 8 e 9.

Lehmann lembra-nos que o surgimento do real em cena – que o autor define como *uma disrupção ocasional na moldura teatral* – é algo que faz parte há muito da tradição (do teatro) e não é, portanto, novo em si (Lehmann [1999] 2006: 100). O autor recorda, por exemplo, como algumas personagens de Shakespeare comunicavam veementemente com o público, uma tradição que a quarta parede de Diderot pretendia definitivamente abolir dando como exemplo a não seguir o *Avarento* de Molière, que se dirige

directamente ao público a pedir ajuda para encontrar o ladrão que lhe roubara uma “caixinha” (Borie *et al.*, 2004: 168). Por sua vez, Erika Fischer-Lichte abre o seu ensaio “Reality and fiction in contemporary theatre” (2007) referindo os relatos que contam que em alguns Autos da Paixão medievais o performer que interpretava Cristo era realmente torturado, e eventualmente com uma brutalidade tal que poderia ficar incapacitado para continuar a actuação, chegando-se mesmo a crer que num dos casos acabou por falecer (Fischer-Lichte 2007: 13). Mas o que se passa com este tipo de disrupções do real na cena é que ele é ocasional, de forma a que a moldura teatral continue a impôr hegemonicamente a esses rasgos a sua força concentracionária. Ao subjugar-los e ao integrá-los no universo fictício do enredo, transforma em excepção e desvio qualquer efeito perturbador que esses rasgos possam provocar.

Assim, o que faz deste *retorno do real* surgido com a *descida da cena* uma transformação paradigmática, não é tanto a presença do real em si, mas o facto de este se tornar uma *sistemática condição estética do próprio teatro*. Neste modelo, ele é considerado como um evento que se joga sobretudo no palco, ou seja, no próprio momento em que é performado, sendo assim, pela primeira vez, elevado ao estatuto de “co-player”: “The irruption of the real becomes an object not just of reflection (as in Romanticism) but of the **theatrical design itself**. This operates on a number of levels, but in an especially revealing way through a strategy and an aesthetics of undecidability concerning the basic means of theatre” (Lehmann [1999] 2006: 100).

A *irrupção do real* acontece ainda, e talvez sobretudo, naquele espaço de intersecção entre a cena e o espectador, realçado por Dort já no início dos anos 70 e que Grotowski tão bem descreveu como o epicentro do seu teatro na entrevista acima referida. O real surge então como uma espécie de arma de arremesso ao público, criada por abordagens dramáticas que privilegiam a “irritação”, a “colisão de enquadramentos”, a “destabilização na percepção do self” como forma de provocar um estado de crise onde as categorias do verdadeiro e do ficcional são forçadas de tal forma que transferem o espectador para um espaço de liminaridade (Fischer-Lichte 2007: 27). É a co-presença física de *intérpretes* e *público* subjugada às condições impostas por um acontecimento que explora em níveis elevados a experimentação e a imprevisibilidade – características estabelecidas como discurso estético pela *performance art* e pelos movimentos das vanguardas – que permite estabelecer uma nova condição do

acontecimento teatral. E é deste contexto que surge a proposta de Erika Fischer-Lichte (2007) onde se defende que esta viragem paradigmática ultrapassa o próprio teatro e alastra de forma mais vasta, impondo como suporte da prática artística uma *estética* cuja natureza é eminentemente *performativa*. É ainda nesta viragem que assenta a *renovação do carácter excepcional* – e liminal – do teatro.

Os eixos dramatúrgicos sobre os quais se constrói este movimento de renovação são três: i) a emergência da *presença corpórea do actor* na sua *concretude física e biográfica*, de que o actor-nãoactor é a expressão última, como discutirei mais à frente; ii) a construção do acontecimento teatral como um evento constituído e determinado pela *co-presença consciente e activa* das duas esferas de sujeitos envolvidos – intérpretes e público; iii) a concretização cénica da encenação com recurso a diversos materiais – que desencadeiam ou suportam acções – cujo objectivo é trazer à cena o *real (em) bruto*: sejam excertos documentais em vários suportes (das fotografias e documentos de arquivo às imagens captadas em tempo real, por exemplo), sejam artefactos autênticos (adereços retirados do quotidiano mais banal ou dramaticamente insólito), entre outros recursos que abordaremos adiante. Uma vez em movimento, estes eixos desencadeiam um mecanismo que reforça o elemento mais básico da *experiência do real em teatro* – a do *encontro* propriamente dito entre todos os participantes.

Theatre is the site not only of ‘heavy’ bodies but also of a **real gathering**, a place where a unique **intersection of aesthetically organised and everyday real life** takes place. In contrast to other arts, which produce an object and/or are communicated through media, here the aesthetic act itself (the performing) as well as the act of reception (the theatre going) take place as a real doing in the here and now. (Lehmann [1999] 2006: 17, sublinhados meus)

These multiple strategies used by postdramatic theatre-makers turn theatre into a laboratory in which the spectators and the performers undertake a collaborative effort to explore the fundamental relationship between reality and fictionality. (Borowski e Sugiera 2007: 3)

É dessa renovação da excepcionalidade teatral assente no *encontro* – uma vez erradicada a separação fictícia da quarta parede naturalista – que reemerge o *poder transformativo da performance*. E se – como bem sabemos em antropologia – esse é o fim último das ferramentas culturais que os grupos criam com o objectivo de induzir os indivíduos em estados de liminaridade, e se essas práticas são constitutivas da própria existência do social, então podemos perguntar-nos o que há de novo nesta viragem de que nos falam estes autores. É a sua natureza assumidamente estética, que se constitui

através de uma percepção que exacerba o sensível corpóreo, contingente e real, que não apenas cria uma nova convenção, mas que renova as plataformas de relação com o mundo. Uma relação que ambiciona, como sempre quando olhamos para o cultural em acção, a transformá-lo e a fazer libertar o efeito de encantamento produzido por essa transformação.

By transforming its participants, performance achieves the reenchantment of the world. The nature of performance as event – articulated and brought forth in **the bodily co-presence of actors and spectators, the performative generation of materiality, and the emergence of meaning** – enables such transformation. Theatre and performance art since the 1960s have repeatedly demonstrated a peculiar interest in playing with and reflecting on these constitutive conditions of performance and its inter-related processes of transformation. In consequence, we have begun to understand these conditions as inherent to all performance, regardless of its genre or historical placement. (Fischer-Lichte 2008: 181, sublinhados meus)

Seguindo ainda Erika Fischer-Lichte, é o próprio acto de *encenar* (*staging*, *colocar em cena*), no sentido mais literal do termo, que gera a materialidade que é alvo de atenção e mediadora da relação do público com o objecto teatral, tomando dele uma consciência sensibilizada. É imensa a capacidade do espectador para ser sensível ao movimento, ao som, à luz, à cor, ao odor, etc., colocados no espaço convencionado de um espectáculo – como bem sabia, por exemplo, Grotowski quando decidiu reduzi-los na sua espectacularidade como técnica para potenciar essa mesma sensibilidade. Nesse sentido, defende ainda a autora, essa percepção do acto performativo torna os espectadores conscientes de que são afectados e transformados por essa experiência de contacto com a materialidade gerada. Por outro lado, e este aspecto interessa particularmente aqui, o acto de encenar / colocar em cena produz situações de forma a que até os mais imperceptíveis ou banais elementos se apresentam extraordinários na sua transfiguração (Fischer-Lichte 2008: 189). A autora vai ainda mais longe e afirma que a encenação [*mise-en-scène*] pode ser descrita como um processo que procura um reencantamento do mundo e uma metamorfose dos participantes na performance (2008: 189, 190). O que acontece com os *teatros da irrupção do real* é que são herdeiros de uma banalização da própria performance espetacularizada como modo convencionado de relacionamento com o espaço público, seja nos *media* noticiosos, na política, no desporto, no turismo, nos jogos vídeo, nos *reality shows*, ou mais recentemente, nas redes sociais, entre outras plataformas em que se exerce a pós-moderna *paixão pelo real*. Estas acções performativas não pretendem ser arte mas são, segundo a autora,

encenadas [*staged*] e percebidas como novas possibilidades e novas manifestações da teatralização e estetização do espaço social e é nesse sentido que participam (e potenciam, diria eu) no *reencantamento do mundo* (2008: 181). E este é alcançado através de uma ligação encadeada entre a *arte e a vida* (2008: 206):

In the same way that the *mise en scène* aims at reenchancing the world, aesthetic experience as liminal experience strives to transform the performance's participants. Transformation thus constitutes a fundamental category of the aesthetics of the performative. (Fischer-Lichte 2008: 195)

In performance, both artists and spectators could experience the world as enchanted. As creatures in transition, they could apprehend themselves in the process of transformation. (Fischer-Lichte 2008: 207)

O cruzamento entre esta proposta desenvolvida no capítulo final de *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008), de Fischer-Lichte, e o icónico texto do antropólogo Alfred Gell publicado no início dos anos 90, *The technology of enchantment and the enchantment of technology* (1992) ajuda-nos a concretizar esta ideia. Neste texto, Gell aborda a arte enquanto uma técnica específica que integra um sistema mais vasto de produção e reprodução do social. Nesta perspectiva, os processos artísticos dedicar-se-iam ao desenvolvimento de técnicas capazes de materializar objectos e experiências que contribuíssem para o consenso e a interiorização de determinados aspectos essenciais à reprodução das sociedades. É nessa eficácia que reside o *efeito de encantamento*. Mas, segundo o autor, para que a produção de significação social seja efectiva, os processos artísticos dependem de um movimento reverso de encantamento da própria técnica.

I consider the various arts [...] as components of a vast and often unrecognised technical system, essential to the reproduction of human societies, which I will be calling the technology of enchantment. In speaking of 'enchantment' I am making use of a cover-term to express the general premise that human societies depend on the acquiescence of duly socialised individuals in a network of intentionalities whereby, although each individual pursues (what each individual takes to be) his or her own self-interest, they all contrive in the final analysis to serve necessities which cannot be comprehended at the level of the individual human being, but only at the level of collectivities and their dynamics. (Gell 1992: 43)¹⁶⁹

¹⁶⁹ Este aspecto parece ser mais claro em contextos onde a magia pode livremente participar nos processos de produção dos objectos tidos por artísticos, como é o caso do exemplo das proas das canoas do kula trobriandês explorado por Gell neste texto: "Sometimes art objects are explicitly intended to function as weapons in psychological warfare; as in the case of the canoe prow-board from Trobriand Islanders [...] The boards are supposed to dazzle the beholder and weaken his grip on himself" (Gell 1992: 44). Com um propósito intencional de "dazzling and upsetting the spectator" (1992: 45), a canoa trobriandesa é uma "potent psychological weapon, but not as a direct consequence of the visual effects it produces. Its efficacy is to be attributed to the fact that these disturbances, mild in themselves, are interpreted as evidence of the magical power emanating from the board" (1992: 47).

É na força de tornar colectiva uma visão do mundo que de outro modo tenderia a servir interesses individuais que reside o efeito de deslumbramento que conduz a uma percepção do objecto artístico como encantatório. Mas é também no fascínio que exerce sobre os indivíduos a própria capacidade de fazer surgir no mundo o objecto de arte – o seu tornar-se mais do que o seu ser [their becoming rather than their being] (1992: 46) – que se inscreve o encantatório no próprio acto do fazer artístico. A obra de arte seria assim, aos olhos de Gell, sobretudo um instrumento de materialização da mediação entre indivíduos membros de um colectivo, uma vez que permite que se estabeleça um canal / fluxo para outras relações sociais e influências (Gell 1992: 52). Este aspecto é muito importante por ajudar a pensar em que medida o exercício de levar à cena uma qualidade amadora e frágil, associada a determinados contextos e indivíduos em situação liminal, nos diz algo de relevante sobre as sociedades onde é praticado. E ajuda-nos ainda a reflectir sobre a ideia de que a viragem para uma *estética eminentemente performativa* – que se foi estabelecendo ao longo do século e que é descrita por Erika Fischer-Lichte – depende deste processo de *loop* encantatório para dar significado à própria obra de arte, que passa a depender cada vez mais de uma relação de participação entre público e artistas / performers.

[...] performance's aesthetic process is set in motion by a self-generating and ever-changing *autopoietic feedback loop*. Self-generation requires the participation of everyone, yet without any single participant being able to plan, control, or produce it alone. It thus becomes difficult to speak of producers and recipients. Rather, the performance brings forth the spectators and actors. Through their actions and behaviour, the actors and spectators constitute elements of the feedback loop, which in turn generates the performance itself. [...] The feedback loop thus identifies transformation as a fundamental category of an aesthetics of the performative. (Fischer-Lichte 2008: 50)

O paradigma naturalista proporcionava uma experiência estética ao espectador que permitia – pelo mundo fechado, mas verosímil, da profunda recriação de densidade psicológica – a imersão num estado de liberdade subjectiva. O teatro do real do início do século XXI que aqui tratamos já não usa o texto como fonte fundamental da criação de uma “atmosfera credível”, quebrando assim o paradigma da convenção mimética. O centro da produção dramática é tomado pelo corpo do intérprete na sua “irrupção real em cena”, numa “verdade corporal” (Sánchez 2007: 94). Na genealogia densa e complexa desta ruptura, interessa-nos olhar para a importância da emergência de uma *presença corpórea específica* – aquela que explora um determinado tipo de representação e olhar a que chamaremos de *corpus ethnicum*, tomando de empréstimo a expressão que Anne Baldassari (2004) utiliza na sua análise do trabalho de Picasso. Um

corpo que surge justamente no limiar entre dois séculos, emergente de um movimento de *paixão pelo real*, para utilizar a expressão de Alain Badiou:

The nineteenth century announced, dreamed, and promised; the twentieth century declared it would make man, here and now.

This is what I propose to call the *passion for the real*. I'm convinced it provides the key to understanding the century. There is a conviction, laden with pathos, that we are being surmounted to the real of a beginning.

The real, as all key players of the century recognize, is the source of both horror and enthusiasm, simultaneously lethal and creative. (Badiou [2005] 2007: 32)

Há uma parte desta promessa e deste sonho de que fala Badiou que se foi concretizando através da progressiva corporificação da própria experiência sensitiva – tal como afirmava Finter algumas páginas atrás: “a new space is being cultivated onstage for the Real [...] **being touched appears to be conceivable only as a physical touch**” (Finter [1998] 2014: 49-50, sublinhado meu). Esse paradigma que dá centralidade ao corpo em acção como principal instrumento de significação dramática utilizou frequentemente – para se tornar visível e emergente – o *estranhamento cultural* e a *presunção realista* de que nos falava Foster na abertura deste capítulo. A ideia de que “*the other is held dans le vrai*” (Foster [1996] 2001), o outro como incorporação dessa verdade bruta e autêntica que permitirá aceder a uma renovação de paradigmas estéticos e modos expressivos de representar e explicar o mundo social e cultural, encontra-se, entre outros locais, no *museu etnográfico* ou na *feira colonial*.¹⁷⁰ É lá que alguns artistas cruciais nas narrativas sobre a arte ocidental do século XX vivem experiências que – quais epifanias – viriam a transformar o seu modo de ver o mundo e fazer arte. Escolhemos dois dos exemplos mais conhecidos de modo a propor uma genealogia específica para esta viragem performativa que nos tem ocupado.

¹⁷⁰ O antropólogo José António Fernandes-Dias descreve do seguinte modo este contexto: “O século XIX da industrialização, da expansão e da colonização, da constituição da antropologia e do evolucionismo, é marcado pelo afluxo à Europa de uma grande quantidade de artefactos, que, no fim do século, vão ser recolhidos nos primeiros museus etnológicos, com objectivos científicos e pedagógicos – facilitar o seu estudo e exame segundo os princípios evolucionistas, ensinar ao público os costumes, usos e necessidades desses povos; e vão ser exibidos nas variadas exposições coloniais com o objectivo de propagandear o ideal da colonização – aparecem ao lado dos produtos da terra, sementes, plantas, minérios, que estimulavam a iniciativa empresarial, como prova da baixa das populações, da necessidade de as civilizar. [...] Primeiro vistos, e temidos, como ídolos vivos, fascinantes e perigosos, destruídos ou ignorados a seguir, domesticados e transformados no século XIX em objectos de estudo antropológico, os objectos primitivos entram no século XX ocidental já bem mortos, sem nos fazerem medo. Extraídos do seu universo de origem, isolados, limpos e polidos, mutilados tantas vezes, vai-lhes acontecer o que foi feito às estátuas clássicas no Renascimento – tornam-se obras de arte no sentido ocidental do termo, objectos para serem exibidos e olhados. Mas esta nova metamorfose é feita por alguns artistas, críticos e teóricos da arte clássica que de um modo ou de outro sentem de forma radical a incapacidade de adaptação da arte clássica à sociedade industrial, ao seu pensamento e sensibilidade” (Fernandes-Dias 1989: 91-92).

7. Novas e velhas epifanias

“Ninguém na Europa sabe já gritar.”

(Artaud [1938] 1989: 136)

No museu etnográfico e na exposição colonial

The masks weren't just like any other pieces of sculpture. Not at all. They were magic things. [...] The Negro pieces were *intercesseurs*, mediators; ever since then I've known the word in French. They were against everything – against unknown, threatening spirits. [...] I understood what the Negroes used their sculpture for. [...] They were weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits again, to help them become independent. They're tools. If we give spirits a form, we become independent. Spirits, the unconscious (people still weren't talking about that very much), emotion – they're all the same thing. I understood why I was a painter. All alone in that awful museum, with masks, dolls made by the redskins, dusty mannequins. *Les Demoiselles d'Avignon* must have come to me that very day, but not at all because of the forms; because it was my first exorcism-painting – yes absolutely! (Picasso segundo Malraux [1974] 1994, citado em Fernandes-Dias 2001: 111)

Picasso, when asked about his interest in Primitive Art and the influence it was supposed to have on his work, said that what was important to him was “it's magic”. He insisted that, well beyond formal suggestions, what he had really seen at the Musée d'Ethnographie du Trocadéro, what he then was truly interested in possibly ‘imitating’, was the magic of primitive art. [...]

What I think Picasso sensed, in those dusty museum cases, was those objects had been made for a *purpose*; they were made to obtain certain *effects*, and therein lay their magic. Those objects dealt with powers, with entities, in a way that somehow, made them present (rather than representing them) in a symbolic way, which means in a dynamic and ‘relational’ way [...]. (Pellizzi 1986: 2)

Afastemos-nos por alguns instantes da cena teatral para nos centrarmos numa das mais famosas epifanias do início do século XX, tal como é narrada algumas décadas mais tarde por Malraux, citando o próprio Picasso. Terá acontecido em Junho de 1907 e tomou a forma de relevação através do *choque* (Rubin [1984] 1994: 242). Na sua origem estaria o fascínio pela *força e carga*, pelo *poder mágico* e *catártico* que o artista intuiu na presença de determinados objectos etnográficos com que se deparou numa visita aparentemente inesperada às alas Africanas e da Oceania do Museu Etnográfico

do Trocadéro.¹⁷¹ A importância do episódio vem do facto de este ter sido adotado como um discurso *quasi mítico* sobre a origem da pintura *Demoiselles d'Avignon* [imagem 36], uma das principais obras de ruptura do século XX.¹⁷² É William Rubin no conhecido catálogo da polémica exposição dos anos 80 “*Primitivism*” in 20th Century Art¹⁷³ que nos dá uma das mais completas versões desta narrativa. Picasso encontrava-se no Palais du Trocadéro para visitar gessos no Museu de Escultura Comparada. Durante essa visita acabou por entrar, mais ou menos inadvertidamente, na galeria central do Museu Etnográfico, onde se encontrariam à época a secção de escultura africana e da Oceania, assim como grandes manequins envergando trajes e máscaras indígenas, reproduzindo posturas de guerra e ritual. Os relatos que Picasso fez posteriormente sobre esta visita parecem indicar que deambulou livremente pelo museu e que a sua primeira reacção teria sido de aversão e desconforto, seguidos de uma irresistível vontade de fugir daquele lugar.

But something would not let him take his eyes off the tribal material, and he remained. When he finally left, it was with a feeling of relief. He thought at first it was just the fresh air, but he realised almost instantly that it was because something not altogether comfortable or pleasant – indeed, something profoundly disturbing – had been happening to him inside. The words he would use and reuse with Malraux, myself, and others – “shock”, “revelation”, “charge”, and “force” – make clear that he had experienced both a trauma and an epiphany. (Rubin [1984] 1994: 255)

¹⁷¹ Para uma abordagem aprofundada desta dimensão museográfica ver a obra incontornável de Nélia Dias (1991) *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*.

¹⁷² A pintura só seria apresentada publicamente em 1916 – altura em que André Salmon, amigo de Picasso e o primeiro a escrever sobre a obra, a baptiza contra a vontade do autor com o título que hoje conhecemos. Só em 1939, com a aquisição e exibição pelo MOMA de Nova Iorque, esta ganhou a reputação internacional e consensual que goza até aos dias de hoje (ver, por exemplo, Green 2011).

¹⁷³ Vários foram os autores, muitos deles próximos da antropologia, que desde a sua inauguração e até à década seguinte reflectiram criticamente sobre a exposição “‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, inaugurada no inverno de 1984 no MOMA de Nova Iorque. O debate foi profundo e paradigmático, tendo ficado consagrado em obras e autores como: a colectânea de Susan Hiller (1991) *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*; os ensaios de Shelly Errington (1994) “What became authentic Primitive Art?”; T. McEvilley ([1984] 1992) “Doctor lawyer Indian chief”; James Clifford “Histories of the tribal and the modern” (1985), posteriormente publicado no seu *Predicament of Culture* (1988); ou ainda Fernandes-Dias (1989). Também Hal Foster escreveu sobre o tema logo em 1985, criticando a forma como uma “esteticização” dos objectos tribais implicava simultaneamente a sua “mumificação” e mercadorização, aproximando assim o museu de arte do museu etnográfico: “And one begins to see that one of the preconditions, if not of primitivism, then certainly of the “Primitivism” show, is the mummification of the tribal and the museumification of its objects (which vital cultures like the Zuni have specifically protested against). The founding act of this recoding is the repositioning of the tribal object as art. Posed against its use first as evolutionist trophy and then as ethnographic evidence, this aestheticization allows the work to be both decontextualized and commodified. [...] the Museum of Modern Art played host to the Musée de l'Homme indeed” (Foster 1985: 52, 54). Para Clifford, a exposição surge como uma narrativa problemáticamente selectiva: “a specific story that excludes other stories” ou ainda “the restless desire and power of the modern to collect the world” (Clifford [1988] 1999: 190, 196).

Neste episódio concreto, o processo circular de que nos fala Gell (1992) a propósito do seu conceito de *encantamento* adquire uma literalidade que é útil e interessante para compreender os processos de ruptura artística que vivem da apropriação de uma força simbólica e cultural que lhes é exterior. Essa força representa características específicas que resultam da utilização de material original e estranho, tido por bruto, autêntico, puro e, por todas estas razões, considerado particularmente poderoso e verdadeiro. Como nos diz Pellizzi, o que aquelas “vitrines poeirentas” conferiram à experiência de Picasso foi a ideia de que aqueles objectos continham um sentido e que esse sentido consistia na sua capacidade de produzir determinados efeitos – encantatórios ou mágicos – cuja eficácia permitiria estabelecer determinado tipo de relações simbólicas. Mais ainda, a trajectória deste movimento circular – entre a arte como técnica do encantamento e o encantamento da técnica como criador da matéria artística – parece ser aqui tão intensa que arrebatava e fascina. Como um feitiço, as *Demoiselles* exercem há décadas um poder sobre críticos e intelectuais que se entregam a uma discussão contínua e profunda do que ali se passou. E a epifania de Picasso emerge, em plena viragem do século, como um modelo inaugural e desbravador das múltiplas apropriações do estranho e do exótico de que se alimentou a arte ocidental nas várias décadas que se seguiram. Tal como nota Clifford, este movimento desenvolve-se a par da emergência da antropologia moderna. Esses dois olhares – o artístico e o antropológico – resgatam estes objectos da categoria de curiosidades exóticas para a de artefactos museografáveis e merecedores de uma apreciação pública pelas suas qualidades intrínsecas.

Since 1900 non-Western objects have generally been classified as either primitive art or as ethnographic specimens. Before the modernist revolution associated with Picasso and the simultaneous rise of cultural anthropology associated with Boas and Malinowski, these objects were differently sorted – as antiquities, exotic curiosities, orientalia, the remains of early man, and so on. With the emergence of twentieth-century modernism and anthropology figures firmly called ‘fetiches’ (to take just one class of object) became works either of ‘sculpture’ or of ‘material culture’. (Clifford [1988] 1999: 198-199)

Dizem-nos os vários estudos e relatos que o choque do *encontro etnográfico* levou Picasso – que já trabalhava na tela à data da visita ao museu – a mudar o rumo da obra num gesto que Rubin definiu como uma “primitivização radical” [radical primitivizing] (Rubin [1984] 1994: 259). As alterações formais introduzidas – dois rostos femininos

com uma aparência de estilo ibérico¹⁷⁴ foram literalmente “pintados por cima” como se máscaras exóticas tivessem organicamente contaminado as faces das *demoiselles* à direita – são o resultado desse gesto que lança sobre a obra de arte um poder “mágico”, tornando-a, ela mesma, um mediador, um intercessor, uma **arma contra a convenção**. Este processo é conseguido através da *descontextualização* e do *isolamento* (Pellizzi 1986: 11), criando um duplo efeito: por um lado promove uma “primitivização” ao fazer emergir uma representação simbólica que convoca o rude, o perigoso, o estranho, o impulso ingênuo e tido por espontâneo; por outro lado, apresenta-se como vanguardista pela forma como usa o insólito e o risco na manipulação do não artístico (seja ele banal ou espectacular), legitimando determinada experiência tida por não artística como uma experiência estética. Estes são traços que antecipam a irrupção de um real tal como o temos vindo a descrever.

É na descontextualização dos objectos etnográficos – quando as máscaras do museu são tomadas como *forms for use* (Foster 1985: 49) – que reside a possibilidade do re-encantamento como obra de arte. Por sua vez, o seu isolamento no interior da tela permite revolucionar as formas de exibição convencionadas, revolucionando mesmo, neste caso, o conteúdo que já aí se encontrava representado. Refiro-me a um aspecto particular na história desta pintura que só se tornou mais claro em 1972, quando Leo Steinberg publica o ensaio “The philosophical brothel”. É neste ensaio que pela primeira vez os estudos e esboços de preparação das *Demoiselles* são analisados de forma aprofundada tornando visível a *dramática* (Green 2011, 2011) ruptura com uma primeira versão que é eliminada pela irrupção do novo paradigma resultante da experiência vivida no museu etnográfico. Como é hoje bem conhecido, um primeiro estudo para o quadro, datado de Março de 1907 (Steinberg 1972; Rubin [1984] 1994), incluía dois clientes – um estudante de medicina e um marinheiro – e a cena representava o *lobby* de entrada de um bordel [*imagem 37*]. A figura masculina da esquerda (o estudante) levantava a cortina da sala, deixando visíveis as prostitutas, nuas e distribuídas em redor do marinheiro, sentado no centro, em frente a uma mesa com algumas frutas. Em primeiro plano vemos ainda uma segunda mesa com uma jarra de flores. Neste estudo, a estrutura pictórica era claramente marcada por um distanciamento criado por um universo narrativo e anedótico que associava as

¹⁷⁴ Este “Iberian Style” identificado numa fase da Pintura de Picasso resulta do trabalho de pesquisa que desenvolveu a partir da visita a uma exposição do Louvre sobre os baixos-relevos de Osuna (Rubin [1984] 1994: 243).

prostitutas às figuras masculinas, transformando todos em personagens de uma *cena*. Data de dois meses mais tarde um novo estudo onde seriam eliminadas as duas figuras masculinas e com elas o discurso narrativo. Do ponto de vista formal, esta mudança na composição tornou a pintura mais frontal, mais comprimida espacialmente e mais abstrata do ponto de vista do tempo e do espaço (Rubin [1984] 1994: 252). Do ponto de vista do conteúdo e da sua recepção, poderíamos dizer que o que foi eliminado foi algo muito parecido com a quarta parede naturalista. Entre o espectador e as quatro prostitutas que o olham frontalmente deixa de haver qualquer fronteira que os proteja e, nesse sentido, o espectador torna-se parte integrante da cena no tempo e espaço do presente. Leo Steinberg foi o primeiro autor a centrar a sua reflexão sobre as profundas implicações desta alteração de papéis e pontos de vista:

No modern painting engages you with such brutal immediacy. Of the five figures depicted, one holds back a curtain to make you see; one intrudes from the rear; the remaining three stare you down. The unity of the picture, famous for its internal stylistic disruptions, resides above all in the startled consciousness of a viewer who sees himself seen. [...] His actors [...] are caught up in their own time, place and action; the viewer looks in from without, but he is not there.

In the *Demoiselles* painting this rule of traditional narrative art yields to an anti-narrative counter-principle: neighbouring figures share neither a common space nor a common action, do not communicate or interact, but relate singly, directly, to the spectator. A determined dissociation of each from each is the means of **throwing responsibility for the unity of the action upon the viewer's subjective response. The event, the epiphany, the sudden entrance, is still the theme – but rotated through 90 degrees towards a viewer conceived as the picture's opposite pole.** (Steinberg 1972: 21, sublinhado meu)

Mais recentemente, Green (2001) vem reafirmar este argumento inscrevendo-o na genealogia de um dos desenvolvimentos centrais da arte do século XX: o *empowerment do espectador* (Green 2011: 2). A versão final que a obra de Picasso toma, com a sobreposição de um rosto-máscara nas duas figuras da direita – a tal “primitivização radical” de que fala Rubin – e o choque que esse gesto e o seu efeito provocam no público da época – provocando-o, irritando-o e incomodando-o¹⁷⁵ – aumentam, segundo Green, essa força de aproximação imediata ao espectador, criando uma experiência orientada por um guião em aberto, por uma possibilidade de escolha, pela necessidade de uma tomada de posição.

¹⁷⁵ Depois de uma generalizada reacção negativa à pintura por parte de alguns dos companheiros próximos de Picasso, a tela acabou guardada, enrolada no estúdio do pintor durante alguns anos. Tal como referi, demorou algumas décadas para que finalmente suscitasse o olhar congratulatório que fez dela uma das obras-mestras do século XX.

The immediacy of the confrontation between painting and spectator produced by his five-figure ensemble with their outgoing orientation in their almost square format was immeasurably **increased by brutal directness of the Africanised style he gave the two heads on the right**. (Green 2011: 2-7, sublinhado meu)

É a natureza deste primitivismo de Picasso – tal como o interpreta, entre outros, Patricia Leighton (1990) – que torna, a meu ver, este momento estruturante e profundamente significativo para entender a relação entre a arte ocidental e o exótico etnográfico que ainda podemos ver espelhada nas aproximações dos encenadores contemporâneos ao real. Para Leighton, o primitivismo surge como uma forma de subversão que é tão formal quanto ética. Ao alterar a estética do belo (*aesthetic of beauty*) e das regras convencionadas de composição através de uma *fealdade pictórica deliberada* (*deliberate ugliness*), o seu objectivo é infringir propositadamente a ordem social e política estabelecida e confrontar uma sociedade auto-congratulatória e auto-complacente – nomeadamente no que diz respeito aos discursos de justificação da dominação colonial – com a *fealdade* das realidades sociais que a cultura moderna dominante preferiria elidir. Igualmente crucial no argumento de Leighton é a ideia de que este acto é político e que, através da manipulação do sensível e da subversão do discurso estético, o que se procura é uma recaptura do poder transformativo da arte que se considerava ter sido perdido na tradição europeia. E isso é feito reconquistando a “autenticidade” ainda intacta de outras culturas (Leighton 1990: 627), usando-as como um instrumento de transformação pessoal e do mundo.

Thus for the modernists, to “primitivize” was nor merely to do something to a painting; **it was to do something to oneself, and it implied an ambition to do something to the culture at large**. It was an act of sympathy with the most profoundly human states and impulses, an act of recognition, **even when it entailed “horrors” that the refined bourgeois refused to face**. [...] Picasso’s “fetishes” **terrify and repel the spectator**, and the painting itself mocks and challenges the time-honoured status of the easel painting-as-commodity in **its refusal to charm**, in its principled **ambition to offend**. (Leighton 1990: 628-9, sublinhados meus)

Assistimos com o teatro pós-dramático um século depois, não apenas à renovação destas estratégias, mas também à conquista de um novo paradigma onde esta relação activa e imediata com o espectador – que o provoca e destabiliza através de uma qualidade performativa que busca a transformação de todos os envolvidos através da irrupção de um real corpóreo, documental, etnográfico – se torna uma nova convenção, perdendo o seu estatuto de excepcionalidade. Tal não seria possível sem o caminho insistentemente trilhado desde as vanguardas do século anterior. É assumindo a

necessidade de uma inquirição regulada pelo traçar de uma genealogia deste legado – entre as várias possíveis – que desenvolverei as próximas páginas.

Uma pista concreta orienta o nosso percurso: a identificação, nesta trajectória de ruptura artística, de aspectos particulares que ganham visibilidade à luz de um entendimento antropológico. Como defendia Clifford no seu *Predicament of Culture* (1988), existe uma “predisposição cultural” (Clifford [1988] 1999: 121) genérica que atravessa a antropologia moderna e que esta partilha com a arte do século XX. A essa predisposição Clifford chamaria “atitude etnográfica surrealista” (Clifford [1988] 1999: 147), dedicando-lhe um ensaio onde reflecte sobre as ligações entre a arte e a antropologia francesas nas primeiras décadas do século XX e onde o episódio de Picasso surge como exemplar. Qual etnógrafo de início do século, Picasso usaria as máscaras do museu e os objectos exóticos que coleccionou como “ferramentas para o desempenho de determinadas tarefas” ([1988] 1999: 148). E, tal como aconteceu alguns anos mais tarde com a paradigmática descida da varanda de Malinowski, **“Something new was occurring in the presence of something exotic”** (Clifford [1988] 1999: 148).

Mas uma outra ligação importante marca estes usos vanguardistas do exótico. Ambos, primitivismo e antropologia, partilham o mesmo paradoxo: o da emergência e renovação de linguagens a partir da apropriação do que já é um resíduo, neste caso, o produto de uma relação de poder desigual, assente na subjugação e na domesticação.¹⁷⁶ São vários os autores que desenvolvem a sua crítica ao primitivismo,¹⁷⁷ realçando que a “revolução estética enferma um reaccionarismo ideológico” (Foster 1985) tornado inevitável pelo contexto socio-cultural colonial em que se encontra enquadrado. Entre eles está Hal Foster, para quem a epifania de Picasso assenta num duplo encontro

¹⁷⁶ Num sentido contrário ao de Foster (1985), Leighton (1990) realça os aspectos de resistência política contra o colonialismo presentes nesta fase do trabalho de Picasso e especificamente na ruptura formal estabelecida pelas *Demoiselles*. Mas não deixa significativamente de reconhecer que o contacto de Picasso com o material que lhe serve de inspiração está embebido na cultura de exibição pública que serve de suporte a essa mesma ideologia colonial: “Prior to 1906, individuals, Africans, supplied by wild animal importers, were regularly exhibited. For Picasso’s generation, the best-known such spectacle in Paris was held at the Exposition Universelle of 1900, which mounted enormous ethnographic exhibits, including ‘recreations’ [e onde Picasso, com 19 anos, expunha pela primeira vez em França, cf. Green 2011, por exemplo] [...]. Part of the aims of these government-sponsored exhibits was to propagandise for French colonial possessions around the world and to rationalise their cultural transformation, each colony having its own section at the Exposition. Picasso may well have visited this part of the Exposition on his first trip to Paris since he was exhibiting a painting in another building” (Leighton 1990: 611). Para mais informações sobre este contexto cultural de exibição colonial das primeiras décadas do século XX ver Blanchard *et al.* (2011).

¹⁷⁷ Ver nota anterior sobre o assunto, ou ainda, sobre as contradições do culto pela *negrophilia* nas vanguardas europeias, Archer-Straw (2000).

revelador: as prostitutas expostas no bordel, as máscaras no Trocadero – ambos, artefactos e mulheres –, disponíveis para reconhecimento e utilização (Foster 1985: 45). Por mais rupturas que as apropriações do exótico tenham ajudado a consagrar, há uma zona de redenção ética que permanece inalcançável.

To value as art what is now a ruin; to locate what one lacks in what one has destroyed: more is at work here than compensation. Like fetishism, primitivism is a system of multiple beliefs; an imaginary resolution of a real contradiction: a repression of the fact that a breakthrough in our art, indeed a regeneration of our culture, is based in part on the breakup and decay of other societies, that the modernist discovery of the primitive is not only in part its oblivion but its death. And the final contradiction or aporia is this: no anthropological remorse, aesthetic elevation, or redemptive exhibition can correct or compensate this loss because they are all implicated in it. (Foster 1985: 61)

Essa dimensão particular de um paradoxo, que poderíamos chamar *etnográfico*, em que Picasso e os primitivistas modernos se vêem encerrados é particularmente visível a partir de um material mais recentemente analisado por Anne Baldassari e que teria ficado de fora das conhecidas análises em torno das *Demoiselles*. Trata-se do estudo de um conjunto de postais etnográficos da autoria de Edmond Fortier¹⁷⁸ encontrados entre o vasto e eclético espólio de fotografias do pintor. Segundo a autora, essas imagens teriam sido utilizadas como um “vector ontológico” (*vecteur ontologique*), tornando possível que os sujeitos fossem retratados enquanto um longínquo Outro, habitante de um lugar exótico, ao mesmo tempo que são projectados no “aqui e agora” do artista, tornando-se indícios de uma possibilidade de acesso – ainda que se trate de fotografias artificiais – a uma “cena primitiva” (*scène primitive*) de representação (Baldassari 2004: 341).¹⁷⁹

De entre o conjunto de fotografias de Fortier, a escolha de Picasso recaiu sobre aquelas em que as mulheres – pertencentes a várias etnias da África Ocidental – eram fotografadas em torso nu com o braço convencionalmente levantado e cruzado sobre as costas ou a cabeça [*imagens 38 e 39*]. A este propósito, Baldassari conclui:

Les multiples apparentements formels, susceptibles d’être observés entre ces clichés et des dessins, études, toiles, exécutés entre l’automne 1906 et l’été suivant, aussi bien que ce qui rapproche la disposition frontale des Demoiselles d’Avignon de la mise en scène de la carte « Types de Femmes » nous ont conduit à avancer l’hypothèse que cet ensemble d’images avait – aux côtés des sources visuelles ou picturales déjà recensées par les

¹⁷⁸ O conjunto de quarenta postais que estariam na posse de Picasso e foram realizados durante uma expedição do fotógrafo a Dakar, Guiné, Sudão francês (actual Mali) e Senegal entre 1905 e 1906 (Baldassari 2004: 342).

¹⁷⁹ Este é mais um indício de que a famosa frase “L’art nègre? Connais pas” (citada por Baldassari 2004: 344, entre outros) proferida por Picasso anos mais tarde não deve ser levada à letra.

historiens d'art – joué un rôle direct dans cette phase décisive d'élaboration plastique.
(Baldassari 2004: 342-343)

Estas ilustrações de “tipos étnicos” enquanto registo e narrativa do diferente e longínquo obedecem a um protocolo de *mise-en-scène*. Um protocolo que torna o diferente suficientemente próximo, ao apresentá-lo segundo os esquemas de representação convencionados e que reproduzem, não apenas os modelos usuais das fotografias de estúdio da viragem de século, como os próprios modelos herdados da arte europeia (entre outros, ver Street 1992; Blanchard *et al.* 2011). Assim, a frontalidade crua que Picasso emprestou à sua versão final das *Demoiselles* e que lhe permitiu libertar-se da “postura anedótica” da primeira incursão, que incluía as figuras masculinas, é afinal herdeira simultaneamente de uma africanidade mediada pela retórica colonial, e da contaminação da representação fotográfica pelas convenções de representação visual ocidental, ilustrando, em última instância, o controlo que marca as relações entre europeus e povos colonizados (Baldassari 2004: 344; Green 2005: 49).

Esses corpos que, ao exibirem a sua própria anatomia performativa, tipificada pelas poses impostas pelas fotografias em forma de postal, são tornados algo potencialmente transformador na sua autenticidade. As *demoiselles* de Picasso são assim herdeiras de uma cultura de teatralização do exótico criada pelas narrativas coloniais e pela cultura visual de meados do século XIX que se apresentavam através de dispositivos de divulgação massificada do exótico: as feiras coloniais ou universais, os postais que aí se vendiam, ou os espectáculos étnicos que percorriam as capitais europeias pela mão de empresários do ramo. Esse processo de construção é, segundo Blanchard *et al.* (2011: 21), cumulativo, gerando, no caso de Picasso, um tipo de corporeidade específico, a que Anne Baldassari (2004) chamou *corpus ethnicum*.

Corpus ethnicum où se combinent l'anatomie exhibée de ces femmes noires, la sculpturalité musculeuse de leurs corps, la singularité de leurs postures, la géométrie des étoffes rayées, des scarifications, des ustensiles... Ces images exhibent le paradoxe altérité/identité. Ailleurs, dans l'étrangeté de leurs corps marqués de toute une écriture de signes, ces femmes sont pourtant là, contemporaines de Picasso qui les regarde. Au moment où il les peint, l'artiste sait que dans leur pays ces mêmes corps vivent, se meuvent, répètent gestes et attitudes. Leur africanité physique, culturelle, sociale se serait ainsi superposée, sans nullement s'y confondre, à l'influence de l'art primitif que l'artiste découvre, en ce même automne 1906, par l'intermédiaire de Matisse, puis plus largement lors de sa fameuse visite au musée du Trocadéro qui, selon toute vraisemblance, préside à la reformulation picturale de la partie droite des *Demoiselles* [Rubin 1985: 453].” (Baldassari 2004: 344)

Mas esse palco privilegiado da teatralização e performatividade do *corpus ethicum* que é a Exposição Colonial sofreu alterações nas suas narrativas sobre o Outro e na forma como o exhibia. Essas alterações foram particularmente visíveis ao longo das primeiras décadas do século XX, fazendo uma passagem de um “archaïsme naturalisant” dos primeiros zoos humanos para um discurso mais pedagógico e científico cujo principal interesse era representar a missão civilizadora do projecto colonial como um legítimo reflexo do progresso que “transforme le « sauvage » passif en un « artisan » au travail” (Blanchard *et al.* 2011: 55). Em França, a afirmação dessa retórica renovada seria bem visível em duas exposições separadas no tempo por uma década, a *Exposition Nationale Coloniale* de Marselha, em 1922, e a *Exposition Coloniale de Vincennes*, em 1931. Ambas foram visitadas por Antonin Artaud. Na primeira, o poeta e dramaturgo assiste a um espetáculo de bailarinos cambojanos numa reprodução à escala real do templo de Angkor; na segunda, assiste a um espetáculo de danças do Bali no pavilhão da representação do império holandês. Será este último que se revelará epifânico e fonte de uma experiência que abrirá um novo limiar no discurso sobre *o poder mágico e trágico da prática teatral enquanto performance* (ver, por exemplo, Raposo 1997).

Em Julho de 1931,¹⁸⁰ [Antonin Artaud] visitou a Exposição Colonial no Bois de Vincennes e ali passou por uma das experiências-chave de sua vida: no terraço do templo indonésio que sediava a exposição do império colonial holandês, viu um espectáculo de dança balinesa. Artaud ficou profundamente excitado: todas as suas ideias de um teatro não-verbal, mágico teatro de luz, cor e movimento pareciam-lhe realizadas ali. (Esslin [1976] 1978: 36)

Le modèle oriental s’est cristallisé autour du choc de la rencontre avec le théâtre balinaï en 1931. [...] car il [Artaud] a parfaitement bien pressenti – à travers cette brève mais fulgurante découverte – qu’il y avait là une pratique des signes impliquant une culture autre: **l’espace du spectacle balinaï lui offre, en quelque sorte, un espace où se concentre et se cristallise tout un modèle de culture.** (Borie 164, sublinhados meus)

A visita, tal como em Picasso, tornou-se um dos episódios centrais dos relatos biográficos da vida e obra de Antonin Artaud, já que se considera ter estado na origem da concretização do seu pensamento teórico sobre teatro e da busca de uma ruptura com o que considerava ser um certo modelo cristalizado da prática cénica do seu tempo. Foi por ter ficado profundamente impressionado com o que viu no pavilhão holandês que de imediato escreveu uma crítica para a *Nouvelle Revue Française* a que deu o título “Sur le théâtre balinaï vu à l’Exposition Coloniale” (1931) (ver Virmaux ([1970] 2000),

¹⁸⁰ Outros autores como Virmaux ([1970] 2000), Barber (1993) ou Borie (1989) indicam Agosto como data de início.

entre outros). Este texto acabaria por tornar-se na versão de um ensaio mais longo, o primeiro a ser escrito do conjunto de capítulos posteriormente compilados sob o título *Le Théâtre et Son Double* (1938). Esta obra tornou-se um dos mais importantes e inspiradores tratados de teatro do século XX, influenciando sucessivas gerações de criadores associados às práticas performativas que conduziram à viragem pós-dramática. Tal como havia acontecido com Picasso no museu etnográfico, Artaud encontrou na corporalidade exótica e estranha, ou seja, num *corpus ethnicum*, exposto num dispositivo cultural disciplinador – neste caso a Exposição Colonial¹⁸¹ – a experiência epifânica necessária à materialização de uma ruptura artística de proporções paradigmáticas. E este facto é importante para compreender a emergência do material que aqui nos ocupa.

Num longo ensaio dedicado à visita de Artaud à Exposição Colonial, Nicola Savarese e Richard Fowler e apontam justamente o contexto específico em que se dá o encontro:

[...] the thinking that underlies one of the most important theatrical manifestos of the 20th century began to take form in a review of a performance seen in a pavilion at an exotic, colonial exhibition. This statement may seem bizarre, even a little irreverent, when made with respect to a work such as *The Theater and Its Double*, a book that still today is considered to be the expression of one of the most fascinating theatrical visions of all time. (Savarese & Fowler 2001: 52)

¹⁸¹ Tal como a maioria das feiras congéneres, a exposição tinha como objectivo criar aos visitantes a ilusão de uma viagem pelo mundo numa retórica de afirmação do poder e da legitimidade do regime colonial: “The organisers of the ‘1931 Exposition Internationale Coloniale de Paris’ therefore offered an unprecedented series of performances, festivals, parades, processions, and ‘colonial entertainment’ of every imaginable kind. It was the most ambitious program ever presented in similar circumstances. The Balinese dancers, appearing for the first time in the Occident, were placed on display along with other Asian, African, and Polynesian artists, in the ostentatious context of an exotic amusement park” (Savarese & Fowler 2001: 54). Foram vendidos cerca de 30 milhões de bilhetes para a visita à exposição (Blanchard *et al.* 2011).

Logo na primeira versão do texto se tornava claro que Artaud pretendia usar a performance balinesa¹⁸² simultaneamente como um exemplo e uma confirmação das ideias e reflexões que vinha desenvolvendo à época sobre a implementação de um teatro que assumisse uma linguagem própria e autónoma das palavras e que se baseasse na fisicalidade do actor (Savarese & Fowler 2001: 51). Por isso o que o impressionou não foi tanto o drama balinês em si, mas a técnica dos performers, a sua presença cénica, a sua disciplina e o seu rigor, a sua energia e a forma como todas estas características lhe seriam úteis e pertinentes para desafiar a cultura teatral ocidental e, por acréscimo, combater o que considerava ser a esterilidade do teatro psicológico consagrado pelos naturalistas.

For Artaud, the Balinese theatre contains all the elements which he had included in the Alfred Jarry Theatre¹⁸³ as a strategy of resistance to the predominantly textual psychological European theatre. It had the centrality of gesture, and the subordination of the textual; it had discipline and magic. [...] Artaud's perception of the Balinese dance theatre was certainly exaggerated, and was expanded in scope to help build upon his fledging proposals. [...] [But] Artaud's commitment was to creating a new theatre, not to interpreting an ancient one. (Barber 1993: 45)

Também, e mais uma vez tal como Picasso, Artaud não se pretendia um estudioso sobre o Oriente ou um entendido com ambições a rigor etnográfico. O facto de ter escolhido o México como destino para uma “viagem ao terreno” dois anos mais tarde

¹⁸² Poucos anos mais tarde, em 1936, Margaret Mead e Gregory Bateson chegavam à aldeia de Bajoeng Gede, no Bali, para um trabalho de campo que duraria cerca de dois anos. Embora durante muito tempo se considerasse que o interesse dos antropólogos no Bali era eminentemente teórico, alguns autores mais recentes (Jacknis 1988; Ness 2008) defendem que a decisão da ida para Bali foi de Mead, muito influenciada pela forma como este contexto exercia um fascínio nos meios artísticos e culturais nova-iorquinos (e aos quais a crítica de Artaud sobre o espectáculo da Exposição Colonial de Vincennes não seria desconhecida). O trabalho de Mead e Bateson tornou-se famoso pela sua utilização de métodos de inquirição não verbais que resultaram na recolha de 25.000 fotografias e 22.000 polegadas de filme. No que diz respeito a este último material, ele viria a ser organizado e montado anos mais tarde, na década de 50, altura em que Mead produz o famoso e icónico filme *Trance and Dance in Bali* (1952), assim como o menos conhecido e ainda mais tardio *Leaning to Dance in Bali* (1978). As revisitações mais recentes que têm sido feitas ao material visual de Mead e Bateson têm revelado a sua enorme pertinência no âmbito dos estudos performativos contemporâneos, pela forma como o seu método assentava numa linha de percepção directa da organização corporificada da vida ritual e quotidiana e da performance corporal como instrumento de codificação de processos sociais complexos. Em particular, Sally Ness acrescenta ainda que este método de inquirição não verbal surgido de forma mais ou menos intuitiva emana do próprio terreno e do facto de o “lugar do Bali” se constituir como um contexto cultural em que as formas de expressividade se desenvolveram num sentido específico: o do “simbolismo coreográfico” (Ness 2008).

¹⁸³ Em 1926 Antonin Artaud fundava o Théâtre Alfred Jarry por referência ao autor de *Ubu roi ou les Polonais* (1896), peça icónica do teatro francês pela ruptura dramatúrgica ao nível cénico e narrativo. A companhia foi formada juntamente com Robert Aron e Roger Vitrac. Sem um espaço fixo, o colectivo apresentou ao todo oito performances entre 1927 e 1929 em três espaços diferentes. Segundo Esslin, “As exposições programáticas do Théâtre Alfred Jarry já continham a essência dos conceitos mais radicais de Artaud; até mesmo o primeiro anúncio desse empreendimento já apresenta a exigência de que o teatro não deveria ser mera representação” (Esslin [1976] 1978: 74). Aliás, é justamente no Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry que surge a referência à cena da saída do bordel como um espectáculo teatral na forma de evento (*événement*) a que nos referimos no capítulo anterior.

comprova esta relação de deslumbramento contextualizado, aplicado a um projecto pessoal concreto e autónomo de materialização de objectivos de pesquisa e experimentação estética. Aliás, e como já referimos, Artaud já tinha tomado contacto nos anos 20 com práticas performativas orientais – no caso danças cambojanas na Exposição Colonial de Marselha em 1922 (Virmaux [1970] 2000; Esslin [1976] 1978). Mas é com o episódio a que aqui nos referimos que a experiência de transforma numa *epifania*. A sua procura de contextos de alteridade como fonte para o seu pensamento de pesquisa e ruptura terá novo episódio justamente com a viagem ao México que, segundo Borie, se aproxima de uma prática de matriz antropológica na medida em que busca a iniciação num sistema simbólico outro, num exercício de busca-limite (Borie 1989: 145).¹⁸⁴

Esta “energetic inclination toward Otherness” (Savarese & Fowler 2001: 53) relacionava-se directamente com a revolta perante o que considerava ser a “decadência generalizada da vida” provocada por uma cultura ocidental concebida para a “tiranizar” (Artaud [1938] 1989: 9). No texto *O Teatro e a Cultura* (a introdução ao conjunto de ensaios incluídos n’*O Teatro e o Seu Duplo*) surgem algumas formulações importantes para entender como aquela experiência “irresistível” de 1931 criou em Artaud “uma atitude para com o teatro [que] se cristalizou e adquiriu a força explosiva que ainda hoje pode ser sentida” (Esslin [1976] 1978: 75). Essa força assenta numa ideia de renovação artística feita a partir de bases propriamente antropológicas, no sentido em que tomam como fundação dois eixos: de um lado a **cultura**; do outro, o **corpo** que a constrói e habita. Mais ainda, e como defende a antropóloga Monique Borie no ensaio “Antonin Artaud: Le théâtre et le retour aux sources” (1989), no final, o que lhe importaria não seria apenas mudar o teatro mas mudar a própria **cultura**, ou seja, aceder a uma outra linguagem e, através dessa mudança, estabelecer novos suportes de relação de cada um consigo mesmo e de cada um com o mundo (Borie 1989: 29).

Temos de insistir numa ideia de **cultura-em-acção**, cultura a desenvolver-se dentro de nós como um novo órgão, uma espécie de segundo hálito. [...] podemos começar a formar uma concepção de cultura, uma ideia que, antes de mais é um protesto. Um

¹⁸⁴ “L’expédition d’Artaud au Mexique est bien une sorte d’expédition anthropologique où il va chercher à rendre aux Indiens Tarahumaras le sens, la vérité de leur parole. Elle l’est aussi au sens où il va découvrir et montrer que la culture mexicaine offre une autre anthropologie – une autre vision de l’homme et de l’univers, un autre rapport au corps, une autre pratique du langage” (Borie 1989: 145).

protesto contra o insane constrangimento imposto à ideia de cultura, ao reduzi-la a uma espécie de panteão inconcebível [...]. Um **protesto contra uma concepção de cultura distinta da vida**, como se dum lado estivesse a cultura e do outro a vida, como se a verdadeira cultura não fosse um meio requintado de compreender e exercer a vida. (Artaud [1938] 1989: 11-12, sublinhados meus)

É interessante como esta *quase*-definição de cultura se aproxima de uma concepção híbrida e não essencialista – ao convocar a ideia de uma *cultura-em-acção* vs. uma ideia de cultura reduzida a um panteão inconcebível, ou seja, a uma noção abstracta, afastada da vida. Por um lado, este excerto de Artaud ressoa, de certa forma, a proposta de Tim Ingold sobre uma possível definição do conceito – em que o autor rejeita a ideia de cultura isolada para conceber apenas a cultura como modo de vida e indivíduos em acção (1994: 330) –;¹⁸⁵ por outro, o contexto cultural e o dispositivo cénico criado por uma política do colonial, acabava por domesticar a experiência de Artaud ao assistir às performances balinesas, travando este movimento de *dessencialização*. De todo o modo, esta ideia dinâmica de cultura como uma força inovadora e transformadora é não só importante, como constituiu a raiz da sua argumentação para uma crítica ao Ocidente.

Por oposição à “verdadeira cultura [que] opera pela exaltação e pela força”, a concepção ocidental da arte convidaria, segundo o autor, à passividade e ao adormecimento (Artaud [1938] 1989: 12-13), existindo num espaço vazio, embora sempre preenchido (Artaud [1938] 1989: 14) pelo supérfluo e estéril progresso da cultura moderna. A sua busca de um teatro dinâmico e autêntico – autêntico porque dinâmico – corresponde a uma reformulação que desloca os centros de suporte estético culturalmente convencionados. Um teatro que “não está em nada” mas que utiliza todos os recursos – “gestos, sons, palavras, gritos, fogo” – para se descobrir e encontrar um meio para se manifestar é um teatro que assume uma *natureza irruptiva*, de algo que emerge e se materializa na cena a partir da corporalidade do actor: “O actor não faz duas vezes o mesmo gesto, mas faz gestos, mexe-se” (Artaud [1938] 1989: 14). E a uma “metafísica do gesto” juntar-se-ia uma desejável fragmentação da linguagem.

¹⁸⁵ Para Ingold, “[...] o conceito de cultura encerra um grau de abstracção bastante elevado. Por outras palavras, a ‘cultura’ não é algo que nós possamos alguma vez esperar encontrar ‘no terreno’. O que nós encontramos são pessoas cujas vidas as conduzem numa viagem através do espaço e do tempo em meios que se lhes apresentam como plenos de significado. [...] O que nós não encontramos são corpus de pensamento e costumes que estejam claramente definidos e que sejam mutuamente exclusivos, partilhados de forma perfeita por todos aqueles que se reconhecem neles [...]. A ideia de cultura isolada revelou ser uma ficção da imaginação antropológica ocidental. Seria então mais realista afirmar que as pessoas vivem culturalmente, do que dizer que vivem em culturas” (Ingold 1994: 330).

A fixação do teatro numa só linguagem – palavra escrita, música, luz, ruídos – pressagia a sua morte iminente, a escolha de qualquer linguagem única revela um gosto pelos efeitos especiais dessa linguagem. (Artaud [1938] 1989: 14)

Fragmentar a linguagem para entrar em contacto com a vida é criar ou recriar o teatro. [...] **Temos de acreditar numa compreensão da vida renovada pelo teatro**, um sentido da vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. (Artaud [1938] 1989: 14-15, sublinhados meus)

É na identificação da possibilidade de uma “linguagem dos símbolos, dos gestos e atitudes” tal como estão presentes em determinadas “pantomimas não corrompidas” (Artaud [1938] 1989: 39) que se opera a revelação do teatro balinês como fonte de ruptura com a tradição teatral que Artaud acusa de ter-se deixado subjugar e para se tornar uma mera disciplina da literatura, prescindindo assim da sua própria teatralidade.

A verdade é que, no nosso teatro, que **vive sob a ditadura exclusiva da fala**, esta linguagem de gestos e de mímica, esta pantomima sem palavras, estes gestos que cruzam o ar, entoações objectivas, em resumo, tudo o que considere especificamente teatral no teatro, todos estes elementos, quando existem para além do texto, são geralmente considerados a parte mais insignificante duma representação teatral [...] (Artaud [1938] 1989: 39, sublinhados meus)

Seria portanto uma fisicalidade, uma técnica, e mesmo uma ética, próprias do teatro, que Artaud pretendia resgatar. As performances balinesas encerrariam, segundo ele, a necessária autenticidade que permitiria formular uma metafísica do gesto baseada num impulso físico secreto – e entretanto perdido – e instaurar uma “nova linguagem física, baseada em signos em vez de palavras” (Artaud [1938] 1989: 54). Foi esta possibilidade que Artaud vislumbrou nos “olhos que rolam mecanicamente”, nos “lábios em trejeitos”, nos “espasmos musculares”, nas “cabeças a moverem-se horizontalmente como calhas”, no “cair do pé” e no “dobrar dum joelho” ou nos “dedos que parecem soltar-se da mão” (Artaud [1938] 1989: 55) dos performers balineses.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Numa releitura recente do trabalho de imagem de Mead e Bateson e da sua pertinência para um olhar sobre as práticas performativas a partir das especificidades do campo, Sally Ness defende o lugar central das coreografias da dança balinesa em termos estritamente técnicos, a mesma técnica que fascinou Artaud: “Balinese dance requires a relatively high degree of relationship managing over the performer’s bodily ‘landscape.’ Relationships between the places of the head, weight center, and feet must be synchronised in order for the performer to be able to walk, remain standing, and change level. Relationships between the eyes, jaw, thumb and fingers, palms, elbows, and shoulders must be continuously monitored and adjusted in order to perform gestures in the ‘permissible’ manner. Balinese dancing, in this respect, can be experienced [...] as the systemic hierarchic management of relationships. It entails ‘pushing *this* (arm segment) up’, while ‘pressing *that* (wrist area) down’, while at the same time ‘lifting *this* (shoulder area) up’, while ‘flexing *that* (knee area)’, while ‘bending *that* (ankle area)’, while ‘spreading *this* (finger areas)’, while ‘tilting *that* (head area)’, while ‘holding *this* (chest area)’, and so on. This dance of ‘whiling’ enables an intensification of energies sent simultaneously into different areas of the performer and necessitates a continuous reassessment of the exertions themselves relative to one another” (Ness 2008: 126).

Um dos motivos por que este espectáculo impecável nos deleita, reside precisamente no uso que estes actores fazem duma quantidade exacta de gestos específicos, duma mímica experimentada que surge no momento adequado, e, acima de tudo, na tonalidade espiritual prevalecente, no estudo profundo e subtil que presidiu à elaboração destes jogos de expressões, destes signos poderosos que nos dão a impressão de que **o seu poder não se debilitou, ao longo de milhares de anos**. (Artaud [1938] 1989: 55, sublinhados meus)

As complexidades que estão na base dos textos de *Teatro e o Seu Duplo* abrem de forma fundamental novos limiares de *acesso do real à cena* que serão intensamente trabalhados nas décadas seguintes. Artaud conceptualiza um projecto de ruptura artística que pretende usar um teatro renovado como forma de libertação individual e colectiva. A renovação que se pretende toma como foco específico a cultura ocidental com o objectivo central de quebrar as suas normas e cânones convencionados. Mas a percepção das possibilidades materiais dessa quebra é feita a partir de uma experiência criada por um dispositivo de dominação – o da Exposição Colonial – em que a ausência forçada de liberdade cultural parece não inviabilizar o olhar libertário do artista. Mais ainda, se a cultura renovada que Artaud procura é, por natureza, activa e dinâmica, autêntica na sua ligação com a vida, ela não deixa de corresponder a uma visão essencialista e universalizante.¹⁸⁷ Os equívocos de Artaud, tal como aconteceu com Picasso, são no entanto consistentemente produtivos.

As relações com um real documental e etnográfico que caracterizam o teatro com não-actores participam ainda deste equívoco inaugural. Retiram daí a sua possibilidade e força. Tal como alguns dos encenadores que acompanhámos, a estranheza ou a distância social e cultural dos intérpretes que lhes servem de material criativo são a fonte da sua mais-valia e pertinência.

Artaud's vision distorted the meaning of a tradition and a culture of which he was essentially ignorant: the Balinese performances represented for Artaud something very different from what they actually were, but something nevertheless necessary to him. He saw through the Balinese performance's exotic patina and intuited its spirituality because he perceived the severity of its action, bare and linear physical action, stretched to the absolute. The Balinese hieroglyphs **became the epiphany** of theatre *tout court*, the impact of Artaud's extraneous vision took on all the characteristics of an enlightenment. (Savarese & Fowler 2001: 71, sublinhado meu)

[...] Un vrai, un réel qu'il faut chercher non pas tant dans l'exactitude de tel ou tel détail que dans un *esprit* – **l'esprit d'une culture** autre qu'Artaud a rejoint, auquel il a redonné son sens. [...] Telle était, pour Artaud, l'unique réponse possible à une crise du théâtre inscrite dans la crise plus vaste de toute une culture: la restitution de la vérité de la vie et

¹⁸⁷ A propósito de Picasso, Hal Foster pergunta-se se a uma conquista estética não corresponderá um falhanço político: "Yet one wonders if this aesthetic breakthrough is not also a breakdown, psychologically regressive, politically reactionary" (Foster 1985: 45).

du pouvoir du langage necessite une rupture – que le retour aux sources radicalise – avec la culture dominante. Si son regard s’est porté vers des *modèles des sources*, c’est pour y trouver un appui à la réintroduction d’un sens et à la reconquête des pouvoirs perdus d’un langage sans emprise sur le monde ni sur l’univers intérieur. (Borie 1989: 144, 339, sublinhados meus)

O que Artaud ambicionou foi o utópico reencontro de raízes perdidas, procurando penetrar no “coração” de uma outra maneira de pensar o mundo e de organizar a experiência (Borie 1989: 339). Fundamental aqui é o facto de o teatro deixar de ser o seu próprio assunto – não se trata de defini-lo ou de para ele estabelecer um método e regras (como em Brecht ou antes dele nos naturalistas em ruptura com os românticos) mas antes de pensar um espaço guardião de uma cultura outra que se pretende instaurar ou fazer retornar ao Ocidente. Embora cativo de um olhar domesticadamente *orientalista* (Said [1997] 2004)¹⁸⁸ próprio do seu tempo e do modelo etnográfico popularizado à época, na verdade, a sua abordagem vive de uma dimensão antropológica que inclui uma capacidade de produzir ruptura e significação cultural: “O próprio teatro não é mais um patamar, um meio de ascender a um mundo superior, até então inacessível, mas um resultado; ele constitui uma forma da verdadeira vida que é uma vida renovada.” (Virmaux [1970] 2000: 45).¹⁸⁹

Artaud defendia assim que os espectáculos como os do teatro do Bali se distanciavam do divertimento “inútil e artificial” típico do teatro ocidental. As suas performances increver-se-iam “no próprio âmago da matéria, da vida, da realidade” (Artaud [1938] 1989: 59). Estariam por isso nos antípodas de um teatro que se limita a “mostrar-nos cenas íntimas da vida de uns quantos fantoches” para um público que seria colocado na posição passiva de “autênticos voyeurs” (Artaud [1938] 1989: 83). Não é apenas a rejeição da narrativa naturalista que está em causa, mas uma

¹⁸⁸ Não terei aqui oportunidade de fazer um aprofundamento das ideias de Edward W. Said a propósito da construção de uma imagem do Oriente como uma entidade cultural coeva, representado desde a Antiguidade como um “lugar romanesco de seres exóticos, de memórias evocadas, de paisagem e experiências extraordinárias” (Said [1997] 2004: 1). Mas no caso de Artaud pode-se falar, parece-me, de um olhar *orientalista*, ainda marcado pelo etnocentrismo da época. Para Said, o *orientalismo* é “O modo de relacionar-se com o Oriente que se baseia no lugar especial que o Oriente ocupa na experiência Europeia ocidental. O Oriente não é apenas um lugar adjacente à Europa; é também uma região onde se encontram as maiores, mais ricas e antigas colónias europeias, é a fonte das civilizações e línguas europeias, o adversário cultural e uma das imagens mais profundas e recorrentes do Outro. Por outro lado, O Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como contraposição à sua imagem, como ideia, personalidade e experiências contrárias à sua. O Oriente é uma parte integrante da civilização e cultura *materiais* da Europa. O orientalismo exprime e representa, cultural e ideologicamente, essa parte como um modo de discurso apoiado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas e até burocracias e estilos coloniais” (Said [1997] 2004: 2).

¹⁸⁹ Esslin, na mesma linha, descreve Artaud como um “crente fanático na missão do teatro, em seu poder de mudar a sociedade, o homem e o mundo, em seu potencial revolucionário e sua força redentora” (Esslin [1976] 1978: 72).

questão de viragem propriamente paradigmática e técnica¹⁹⁰ – a possibilidade de substituir a fala pelo corpo e o discurso narrativo pelo gesto, por um lado; de substituir o público passivo pelo público intérprete de um encontro partilhado, por outro.

O seu objectivo [do teatro] não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de liça para as paixões morais, mas sim exprimir objectivamente determinadas verdades secretas, trazer à luz do dia, por meio de gestos activos, a parcela de verdade sepultada sob formas ao defrontarem o Devir. [...] **Não posso deixar de afirmar que o domínio próprio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico.** (Artaud [1938] 1989: 68-69)

Ou ainda:

Esta obstinação em fazer aos personagens falarem sobre sentimentos, paixões, desejos e impulsos de ordem estritamente psicológica, na qual **uma única palavra serve de substituição a inumeráveis atitudes mímicas**, é o motivo, já que estamos a discorrer em termos precisos, por que o teatro perdeu a sua verdadeira razão de ser e por que chegámos ao ponto de desejar nele um silêncio (Artaud [1938] 1989: 115)

Segundo Susan Sontag, o desdém de Artaud por um “realismo” como uma “coleção de banalidades burguesas” (Artaud [1938] 1989) estaria associado à defesa de um teatro “verdadeiro” (*true*) que não pode existir sem que se torne uma experiência perigosa e intimidadora: “one that excludes placid emotions, playfulness, reassuring intimacy” (Sontag 1981: 36-7). Silêncio, acção imediata, dor e violência (Artaud [1938] 1989: 83) seriam convocados para o programa do teatro da crueldade, um teatro que “escolherá assuntos e temas que correspondem à agitação e ao desassossego característicos da nossa época” (Artaud [1938] 1989: 119). Cru e orgânico, bruto e sagrado.

Artaud’s theater is a strenuous machine for transforming the mind’s conceptions into entirely ‘material’ events, among which are the passions themselves. Against the centuries-old priority that European theatre has given to words as the means for convening emotions and ideias, Artaud wants to show the organic basis of emotions and the physicality of ideas – in the bodies of the actors. (Sontag 1981: 33)

No seu texto “The theater of cruelty and the closure of representation” (1967), Derrida explora um argumento que é importante e fundamental para entender a

¹⁹⁰ Não pretendo aqui afirmar que Artaud deixou um tratado de técnica à semelhança de Stanislavski, por exemplo. Pretendo defender que as suas ideias contribuíram para um abertura de novas possibilidades de conceptualizar o acto teatral, produzindo uma alteração nas técnicas de representação que foram aplicadas e experimentadas por aqueles que se reclamam seus herdeiros e que operaram as rupturas das décadas de 60 e 70 que discutiremos mais à frente e cujos exemplos mais emblemáticos serão Peter Brook ou Julian Beck e Judith Malina. Esse paradoxo de Artaud é aliás realçado pela maioria dos autores que se dedicaram à análise dos seus textos sobre teatro (Esslin [1976] 1978; Virmaux [1970] 2000; Borie 1989; Barber 1993, Brook [1968] 2008, entre outros) e ficou consagrado por Grotowski nos seguintes termos: “The **paradox of Artaud** lies in the fact that it is impossible to carry out his proposals. Does this mean that he was wrong? Certainly not. But Artaud left no concrete technique behind him, indicated no method. He left visions, metaphors” (Grotowski [1968] 1991: 86).

influência de Artaud nos modelos dramaturgicos que se seguiram. Para o autor, os princípios de um teatro da crueldade marcam o momento de *encerramento [closure] da representação* e de ruptura paradigmática com a *mimesis*. Um programa que concebe o teatro como o lugar privilegiado da erradicação, ou mesmo destruição, da “imitação”.

The theater of cruelty is not a representation. It is life itself, in the extent to which life is unrepresentable. Life is the non representable origin of representation. “I have therefore said ‘cruelty’ as I might have said ‘life’” (TD, p. 114) This life carries man along with it, but is not primarily the life of man. The latter is only a representation of life, and such is the limit – the humanist limit – of the metaphysics of classical theater. “The theater as we practice it can therefore be reproached with a terrible lack of imagination. The theater must make itself the equal of life – not an individual life, that individual aspect of life in which characters triumph, but the sort of liberated life which sweeps away human individuality and in which man is only a reflection” (TD, p. 116). (Derrida [1967] 2005: 294-295)

Acontecendo no corpo do actor e transformando-se em matéria espiritual que permitirá libertar o indivíduo e a cultura ocidental do seu adormecimento mortal, o teatro da crueldade deverá acontecer no palco. É uma linguagem que “provém do palco” e que “extrai toda a sua eficácia duma criação espontânea no palco, sem passar através das palavras” (Artaud [1938] 1989: 40). É a encenação que “muito mais do que a peça escrita e falada, é autêntico teatro” (Artaud [1938] 1989: 40). Chega a dizer “e porque não admitir uma peça composta directamente no palco, concebida no palco” (Artaud [1938] 1989: 40) que “impele à descoberta de uma linguagem activa e dramática” (Artaud [1938] 1989: 40)? O encenador seria como “uma espécie de demiurgo” com a constante preocupação de uma “pureza implacável” que tem de consumir “custe o que custar” determinadas forças que “esmagam e queimam no seu caminho o que não podem deixar de esmagar e queimar” (Artaud [1938] 1989: 112)

Num ensaio de 1997 sobre Artaud e a sua descoberta do Oriente, Paulo Raposo fala-nos de um “duplo Artaud ou um Artaud em tensão, em conflito e confronto consigo mesmo”, onde o texto não é necessariamente erradicado mas antes colocado como fonte de acção mística através da instauração de uma crise: “Os textos são antes escritos raivosos, as encenações místicas, exaltando ou seduzindo o público, a representação selvagem, cruel, gritada. Quer utilizar a magia e a feitiçaria¹⁹¹ e dirigir todos os meios

¹⁹¹ Nas palavras de Artaud: “É à luz desta utilização mágica e da feitiçaria que se deve encarar a encenação, não como reflexo dum texto escrito, mera projecção ardente de todas as consequências objectivas dum gesto, uma palavra, um som, uma música e das suas combinações. Esta projecção activa apenas pode ser levada a cabo no palco, e as suas consequências apenas serão descobertas perante o palco e sobre o palco. E o autor que usa palavras escritas exclusivamente nada tem a fazer no teatro e deve ceder lugar aos especialistas nessa feitiçaria objectiva e animada” (Artaud [1938] 1989: 71).

cénicos em função dessa acção alucinatória que é a representação” (Raposo 1997: s/p). Não existe separação entre palco e plateia no teatro proposto por Artaud, e através de vibrações sonoras e jogos de luzes o espectador participaria num evento que nunca será idêntico, uma crise mística.

Um teatro, que seja o oposto do que está agora a ser realizado aqui, isto é, na Europa, ou melhor, no Ocidente, deixará de se basear no diálogo, e o próprio diálogo – por pouco que restar – não será escrito nem estabelecido *a priori*, mas em cena, feito em cena, criado em cena, em relação com as exigências impostas pelas atitudes, os signos os movimentos, os objectos. (Artaud [1938] 1989: 109)

No primeiro manifesto do teatro da crueldade, o que vemos é a génese dos princípios daquilo que Bruno Tackels viria a designar em meados dos anos 2000 como uma *écriture de plateau* e que discutiremos no final deste capítulo. Por agora avançamos para uma segunda etapa desta genealogia de rupturas.

Teatros do bruto e do sagrado

“We are entering the age of Artaud.”

(Grotowski [1967] 1991)

Durante séculos, a tendência no teatro era a de empurrar o actor para um sítio remoto e distante, uma plataforma, emoldurado, decorado, iluminado, pintado, com coturnos – tudo para ajudar a convencer o ignorante que o actor e a sua arte eram sagrados. Isto expressava reverência? Ou haveria por trás disto um medo de expor qualquer coisa se a luz fosse excessivamente brilhante, se o encontro fosse demasiado próximo? Agora, já expusemos a mentira, mas estamos a redescobrir que ainda precisamos de um teatro sagrado. Então, onde é que o devemos procurar? Nas nuvens ou no chão? (Brook [1968] 2008: 90)

Ainda Peter Brook em *O Espaço Vazio*:

Hoje, mais do que nunca, precisamos de encenar verdadeiros rituais; mas para que esses rituais consigam transformar uma ida ao teatro numa experiência que alimente as nossas vidas, precisamos de encontrar novas formas, as quais não estão à nossa disposição e não nascem por decreto nem em conferências. (Brook [1968] 2008: 62)

Com uma data de publicação icónica – 1968 – o ensaio de Peter Brook surge como uma síntese de imagens e formulações que ainda hoje ressoam atraentes na maioria dos aspirantes a um teatro alternativo que escape ao aprisionamento da moldura dourada do proscénio e à barreira criada pelas pesadas cortinas de veludo. É esta possibilidade que a famosa frase que abre o ensaio procura materializar: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” (Brook [1968] 2008: 7). Afirmar que o lugar do teatro pode ser

qualquer um na medida em que é no acto performativo e na co-presença que se gera verdadeiramente o acontecimento teatral é também uma mensagem sobre o despojamento que deve inaugurar a própria criação dramaturgica: a sua proposta é que se chegue à cena a partir do “vazio”, do “deserto” e com uma pergunta em mente “porquê os figurinos, porquê a música, para quê?” (Brook [1968] 2008: 53). Só assim seria possível rejeitar um teatro romântico que não é mais do que uma “redução grosseira de uma arte originalmente sagrada” (Brook [1968] 2008: 60).

É essa recuperação de um teatro que re-convoca o sagrado – um teatro do invisível que se torna visível (Brook [1968] 2008: 57) – que anima Peter Brook no seu combate ao “teatro do aborrecimento mortal”. E Artaud é justamente um dos profetas dessa sua busca (Brook [1968] 2008: 67).¹⁹² Com Artaud, o teatro converter-se-ia num “local sagrado onde cabia uma realidade maior” convocada por “imagens cénicas violentas, provocando explosões fortes e imediatas de matéria humana” (Brook [1968] 2008: 74). E para Brook é de Artaud e deste teatro mítico e sagrado que se herda uma importante brecha na quarta parede naturalista:

Os choques e as surpresas abrem brechas nos reflexos do espectador, fazem com que ele fique subitamente mais disponível, mais atento, mais desperto, o que confere ao actor e ao observador o mesmo grau de potencialidade e responsabilidade. (Brook [1968] 2008: 77)

Mais do que criar fiéis seguidores, o trabalho de Artaud permitiu a uma geração de encenadores ocidentais consolidar a anunciada viragem performativa no teatro, utilizando as suas ideias como propulsores de trajetórias pessoais, altamente idiossincráticas na sua experimentação e na exploração de novos campos. O legado que partilhavam era, no entanto, comum – um estatuto renovado para o *actor* como limiar para uma reformação do acto teatral: “un nouvel acteur en possession d’un langage de nouveau relié au corps, un langage physique, langage de gestes, de signes, et non plus

¹⁹² Enquanto director do Royal Shakespeare Theatre, Brook criou em 1964, e em conjunto com Charles Markowitz, um grupo de trabalho a que chamaram Teatro da Crueldade para “tentarmos descobrir por nós próprios o que seria um teatro do sagrado” (Brook [1968] 2008: 68). Virmaux descreve da seguinte forma a influência de Artaud em Peter Brook: “É preciso alinhar Brook entre os herdeiros de Artaud. Pois ele é provavelmente o homem de teatro que mais conscientemente tentou tirar um partido cénico rigoroso dos escritos de Artaud. Sob sua direção, todo um trabalho experimental foi empreendido pela ‘Royal Shakespeare Company’, a partir de uma leitura atenta dos grandes textos. Tratava-se de aproximar-se o mais possível do ideal entrevisto pelo autor de *O Teatro e Seu Duplo*: criar um teatro verdadeiramente metafísico partindo de elementos físicos precisos. [...] Em primeiro lugar, procuraram dar vida a certos textos extraídos de *O Teatro e seu Duplo*. Os atores foram metodicamente treinados nas técnicas do teatro oriental e desembaraçados, tanto quanto possível, da formação psicológica tradicional. [...] Numa segunda etapa, Brook e sua equipe decidiram aplicar a um texto contemporâneo os ensinamentos tirados de Artaud. [...] Mas a fase mais decisiva de todo o trabalho foi a última, com a apresentação em público do Marat-Sade (1965) de Peter Weiss [...]” (Virmaux [1970] 2000: 242).

seulement de mots et où la destination de la parole est changée, rétablie dans sa capacité d'ébranler l'espace, de mobiliser des forces" (Borie 2009: 20). A "oposição irreconciliável" entre a dimensão do *bruto* (concreto, não mediado e trabalhado pela ficção) e do *sagrado* (ritualístico, fonte de energia vital e corpórea), esse "grito atonal de registos discordantes" (Brook [1968] 2008: 122) seria para Brook a frente desta renovação desejável e deste segundo patamar da genealogia que aqui proponho.

Três produções com datas muito próximas – *O Príncipe Constante*, encenado por Jerzy Grotowski com o Laboratory Theatre em 1965, em Cracóvia; *Paradise Now*, encenado por Julian Beck e Judith Malina com o Living Theatre e apresentado no Festival de Avignon em 1968; e *Dionysus in '69*, encenado por Richard Schechner entre 1967 e 1969 com o Performance Group na garagem em Nova Iorque – são tidas como exemplos carismáticos da radical e definitiva ruptura que designámos como *a descida da cena*.

Da primeira encenação, baseada numa versão escrita no século XIX pelo dramaturgo Juliusz Slowacki a partir do original de Calderón de la Barca (1629), diz-se ser o corolário das ideias de Grotowski sobre o trabalho do actor e a sua visão do teatro.¹⁹³ Esta basear-se-ia no teatro como um encontro profundamente transformador entre espectador e performers que deveriam ser transportados para um novo nível de interacção distante e separado do espaço da quotidianidade (Allain e Harvie 2006: 88-89). A interpretação do actor Ryszard Cieslak ficou consagrada como a prova da possibilidade técnica de atingir a *transcendência*, objectivo último do contexto criado por um *teatro pobre* capaz de produzir, através do seu *actor santo*, um *acto total*: "a moment of self-sacrifice by individual actors where they offer themselves to the audience with total vulnerability and honesty, to incite the audience to open itself in

¹⁹³ Lisa Wolford sobre Grotowski: "An early pioneer in the field of environmental theatre, Grotowski's contributions to contemporary performance include a reconceptualization of the physical basis of the actor's art and an emphasis on the performer's obligation to daily training, as well as the exploration and refinement of a performance technique rooted in the principles of Stanislavsky's Method of Physical Actions.' The group Grotowski founded, the Teatre Laboratorium, developed in a distinctive performance style that emphasized the encounter between actor and spectator as the core of the theatrical exchange, stripping away extraneous elements of costume and scenery in order to focus on the actor's ability to create transformation by means of her/his art alone" (Wolford [1997] 2006: 1). Um momento importante do percurso de Grotowski dá-se no anos 70 quando, com 37 anos de idade, decide retirar-se do circuito como encenador e dá início a uma fase que ficou conhecida como Paratheatral (1969-1978) e mais tarde como Theatre of Sources (1976-1982), em que se recolheu com a sua companhia em lugares remotos, tendo criado à sua volta uma atmosfera de culto (ver Wolford e Schechner [1997] 2006, entre outros). O seu sucesso internacional começou nos anos 60 quando Eugenio Barba conseguiu levar informalmente os delegados da reunião do International Theatre Institute a ver a produção *Dr. Faustus em cena* no Polish Laboratory Theatre's de Grotowski: "Many of the international visitors were blown away, launching Grotowski's reputation in Europe and beyond" (Schechner [1997] 2006: 23).

response” (Allain e Harvie 2006: 45). A natureza da peça original do século XVII ajudaria à exploração da dimensão espiritual do trabalho do actor, já que relata a situação de tortura e cativo de um mártir religioso. O texto de Calderon de la Barca, escritor barroco do Século de Ouro espanhol, inspira-se na *Chronica dos Feytos, Vida, Morte do Infante Santo D. Fernando que Morreo em Fez*, de Frei João Álvares, que relata a expedição portuguesa a Tânger, liderada em 1437 por D. Henrique e D. Fernando, durante o reinado de D. Duarte e em pleno entusiasmo expansionista das Cruzadas. A expedição redundou em fracasso e D. Fernando – o Infante Santo e irmão mais novo de D. Henrique – é feito prisioneiro, como resgate a ser entregue contra a devolução da cidade de Ceuta, que não chega a acontecer. Morre, depois de vários anos de cativo, resignado e sacrificando religiosamente a sua liberdade a bem do reino, tendo, por isso, sido consagrado como mártir e alvo de um processo de sacralização e difusão do seu culto.¹⁹⁴ Tortura, sacrifício e santidade serão os eixos dramáticos explorados por Grotowski na sua direcção da interpretação de Ryszard Cieslak. Paradoxalmente, a transcendência – a “transluminação” – que daí resulta é um território trabalhado tecnicamente a partir de uma *experiência biográfica corpórea* e singular e, nesse sentido, sensivelmente real. Numa entrevista, em 1992, o encenador descreve do seguinte modo o método de trabalho:

Com Ryszard trabalhámos durante muitos meses sozinhos [os dois], sem nenhuma testemunha, mesmo sem os seus colegas actores, que faziam parte do espectáculo. Muitos meses. E nós tomámos como referência uma memória da sua vida. Uma memória relativamente curta, de uns cerca de 40 minutos, que era qualquer coisa de extremamente feliz, da sua vida de adolescente, ligada à sua aventura amorosa. [...] Podemos dizer que é nessa *no man's land* [a adolescência], nesse território interdito, nesse território que não pertence a ninguém e que está entre a oração e a sensualidade. Não diria sequer sexualidade, mas sim entre a sensualidade e a oração. Não como uma reconstituição mas como algo vivo, algo que permite ultrapassar-se. Encontrámos um modo de realizar uma descolagem [vuelo]. Procurámos e reencontrámos as mais pequenas acções e impulsos daquele momento. Foi como se aquele adolescente recordado se libertasse do peso do corpo com o corpo. Como se entrasse num território onde não haveria mais peso nem movimento. Mas tudo isso se faz através de impulsos e das mais pequenas acções físicas da sua recordação. Um acontecimento memorizado que foi de novo tomado para poder tomar voo. Sobre isto foi colocado, como uma barca sobre o rio, o texto de Calderon/Slowacki. Este texto que fala de tortura, de sofrimento, porque a história do Príncipe Constante é a história de um prisioneiro martirizado. É um espectáculo que tem muitas alusões a um mártir, nada menos que Cristo, e que foi trazido por um fluxo de vida que, na verdade, se referia a um evento que não tinha nada em comum com o sofrimento, que era um evento de alegria, de transluminação e de plenitude. Foi este o trabalho. Quando

¹⁹⁴ Para mais informações que cruzam a dimensão histórica do episódio com a peça teatral de Calderon de la Barca, ver Rodrigues (2003).

depois de alguns meses Ryszard estava pronto com um único testemunho, começámos a colocá-lo em relação com os outros actores. Lentamente, para que não perdesse o vínculo com a experiência vivida. E depois, depois de anos, estava pronto para enfrentar também o espectador [*sorri*]. (Grotowski)¹⁹⁵

Numa dimensão quase paradoxal, é este *amadurecimento* (*ripening*) do actor, fruto de um trabalho de intensidade extrema – técnica e reflexiva –, que nos é útil para pensar esse novo performer com o domínio do seu corpo real através de uma linguagem de gestos e signos de que nos falava Borie (2009) mais acima [*imagem 42*]. O facto de, neste caso paradigmático, esse corpo do actor agir a partir da verdade concreta do biográfico para a transformar em energia e profundidade interpretativa e sensível é para nós fundamental. É-o na medida em que vem definir esse lugar da interpretação na sua relação com uma dimensão *original* e *verídica*, em detrimento de um estilo baseado numa colecção pré-concebida de técnicas e “truques”. O que Grotowski pretende não é um não-actor, mas é ainda assim um actor libertado de um certo modo de treinamento e concepção da própria representação e que por isso se apresenta despido e disponível, bruto, não mediado por uma certa convenção que o cobre de camadas ilusórias.

“We do not want to teach the actor a predetermined set of skills or give him a ‘bag of tricks’. Ours is not a deductive method of collecting skills. Here everything is concentrated on the **‘ripening’ of the actor** which is expressed by a tension towards the extreme, by a completely stripping down, by the **laying bare of one’s own intimate** – all this without the least trace of egotism or self-enjoyment. **The actor makes a total gift of himself.**” (Grotowski [1968] 1991: 16, sublinhados meus)

Ou ainda:

We abandoned make-up, fake noses, pillow-stuffed bellies – everything that the actor puts on in the dressing room before performance. We found that it was consummately theatrical for the actor to transform from type to type, character to character, silhouette to silhouette – while the audience watched – in a **poor manner, using only his own body and craft**. The composition of a fixed facial expression by using the actor’s own muscles and inner impulses achieves the effect of a strikingly theatrical transubstantiation, while the mask prepared by a make-up artist is only a trick. (Grotowski [1968] 1991: 21, sublinhado do original)

Num espaço cénico fechado onde só cem espectadores de cada vez podem assistir à peça, sentando-se, ligeiramente inclinados para a frente, à volta de um estrado que

¹⁹⁵ Entrevista retirada do documentário *Cinque Sensi del Teatro: Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski* (1992), real. Mario Raimondo, Centro per la Spettimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera / RAI [em <<https://www.youtube.com/watch?v=d89PG9utW3A>>, último acesso a 25 Outubro de 2015]. Tradução livre feita a partir da dobragem em italiano e, quando audível, do original francês. A versão consultada da peça O Príncipe Constante pode ser encontrada aqui: <http://www.eclap.eu/portal/?q=pt#axoid=urn:axmedis:00000:obj:e33588a6-3718-4561-b4cc-8f8769124759§ion=search_base_result&cd=6&qid=cc0a51817cd7a3def6499c05227e3272&n=337> [último acesso a 25 Outubro de 2015].

reproduz a estrutura de uma sala de operações,¹⁹⁶ desenrola-se a narrativa de *O Príncipe Constante* utilizando uma dramaturgia centrada na força da corporalidade e no estado de “estranhamento” induzido por um actor com perfeito domínio técnico de um *teatro pobre* que nega o teatro como sítio “remoto”, “distante”, “emoldurado” e “decorado” de que falava Brook. E este seria um dos mais importantes legados técnicos de Grotowski, a defesa da representação como um “total act” através do desarmamento total do actor, que deveria sacrificar o seu mais íntimo e autêntico “eu” no palco, quebrando com a dimensão ficcional da narrativa e recriando a natureza da conexão com o público.

Actors in the Laboratory Theatre were not concerned with questions of character or with placing themselves in the given circumstances of a fictional role. Rather, their task was to construct a form of testimony drawing on deeply meaningful and secret experiences from their own lives, articulated in such a way that this act of revelation could serve as a **provocation for the spectator**. (Wolford [1997] 2006: 7)

Embora o legado grotowskiano seja muito mais vasto,¹⁹⁷ é na defesa de um *teatro pobre* que encontramos os aspectos mais importantes para entender, não apenas a descida da cena, mas também a definição de modelos de irrupção do real que levariam à convenção pós-dramática que procura uma autenticidade renovada nesse corpo do intérprete. Antes de mais, o *teatro pobre* consiste num processo de eliminação dos elementos dramaturgicos que têm existência por si próprios, que são independentes das actividades performativas do actor. Nesse sentido, a personagem literária, pré-existente, é também eliminada na sua autonomia, permanecendo como resíduo dessa luta levada a cabo pelo actor consigo mesmo e que se oferece de forma total, por meio de um dispositivo cénico para isso desenhado na íntegra, e já não como representação figurativa de um local literariamente estabelecido. O lugar do texto é, na senda de

¹⁹⁶ “The play (already a misnomer) is done in Polish and presented for only 100 spectators seated on benches in what can best be described as an operating theater [...] The prince, beautifully played by a young actor, Ryszard Cieslak, seemed to me to be Christ enduring and forgiving his torturers. I have seldom seen an actor so completely in control of his voice and body. He issues groans with a volume that is almost symphonic, while the others dance to the rhythm of his pain. He twitches with every portion of his seminude body and has the grace of a fine dancer combined with the talent of a great tragic actor” (crítica à peça publicada num jornal nova-iorquino, *The Daily Times*, a 17 de Outubro de 1969, com o título “Polish show revolutionary”, por George Oppenheimer [em <<http://owendaly.com/jeff/grotows1.htm>>, último acesso a 10/02/2015].

¹⁹⁷ É um facto que a dimensão da influência de Grotowski no teatro ocidental do século XX é imensa e ultrapassa o âmbito da discussão que aqui propomos. Para além de uma vasta consagração de que Grotowski foi e é ainda alvo e de que os textos compilados por Wolford e Schechner ([1997] 2006) são um inequívoco exemplo, existem algumas importantes vozes críticas, nomeadamente no que diz respeito à denúncia de uma certa dimensão etnocêntrica ou essencialista no misticismo que caracterizou a fase “para-teatral” de Grotowski e a forma como trabalhou a sua influência oriental. Sobre este aspecto, ver sobretudo Bharucha ([1990] 2005) ou ainda as críticas menos brucas desenvolvidas por Victor Turner (1982).

Artaud,¹⁹⁸ paradigmaticamente re-pensado: “We know that the text **per se** is not theatre, that it becomes theatre only through the actor’s use of it”, diz-nos Grotowski ([1968] 1991: 21). A importância do seu trabalho reside nessa contradição aparente acima referida em que um actor é treinado tecnicamente de forma muito intensiva,¹⁹⁹ mas cujo treino tem como objetivo preparar o caminho para a presença corpórea e para o auto-conhecimento e não para o fiel desempenho de determinada personagem que vive para além do seu intérprete. Isto conduz a uma articulação complexa entre a espontaneidade da verdade pessoal e a disciplina, entre o “impulso íntimo” e a “recusa do caos” (Borie 2009: 10). Em Grotowski, estas duas dimensões – física e espiritual – são inseparáveis, pois o intérprete é concebido de forma holística na sua ontologia biográfica.

C’est un acte de **sincérité absolue**, de dévoilement complet, à travers un **processus d’auto-révélation accompli ici et maintenant dans l’organisme de l’acteur** – un acteur engagé tout entier. Dans la vie ordinaire, au contraire, c’est seulement à moitié que nous vivons. Grotowski retrouve ainsi Artaud autour du thème de l’accès par le théâtre à une autre qualité d’être, à un « renaître », à travers le retour de l’individu à ses sources vraies et à l’unité. (Borie 2009: 10)

Sacrifice occurs when **the actor reveals something precious and personal as a gift to the audience** through detailed work on structure and self.” (Slowiak e Cuesta 2007: 21, sublinhados meus)

Ou nas palavras do próprio Grotowski:

At the moment when the actor attains this, he becomes a phenomenon *hic et nunc*; this is **neither a story nor the creation of an illusion**; it is the **present moment**. The actor exposes himself and... he discovers himself. Yet he has to know how to do this anew each time... This human phenomenon, the actor, whom you have before you, has transcended

¹⁹⁸ Importa aqui referir o texto ““He wasn’t entirely himself”” que Grotowski ([1968] 1991) dedica ao trabalho de Artaud para convocar a relação complexa que caracteriza a sua influência pelo autor francês. Como é amplamente assumido, Grotowski seria, até certo ponto, artaudiano, antes mesmo de conhecer os escritos e o pensamento de Artaud. Boire fala-nos assim de uma “confrontation obligée” com Artaud: “[...] à la fin des années cinquante dans l’expérience du Théâtre Laboratoire, il [Grotowski] ne connaissait absolument pas les textes d’Artaud. Et ce fut, sans aucun doute, pour lui, une étrange expérience que d’entendre dans la bouche des invités étrangers – notamment les invités français – le nom d’un certain Artaud que l’on associait souvent à son travail. [...] De même Grotowski se reconnaît pleinement dans une définition de l’acte théâtral comme acte magique de transformation, comme nouvelle naissance. Une transformation, une naissance qui refusent les trucs de théâtre pour mettre en jeu les impulsions intérieures et le corps. [...] En revanche Grotowski se sent en total désaccord avec la dimension cosmique voulue par Artaud pour le théâtre” (Borie 2009: 9).

¹⁹⁹ De notar que duas das mais fortes inspirações iniciais de Grotowski são justamente Stanislavski e o seu sistema das acções físicas e a biomecânica de Meyerhold (Slowiak e Cuesta 2007, entre outros). Um pormenor relevante demonstra o nível de controlo técnico da performance atingida pelo Ryszard Cieślak em *O Príncipe Constante*. Em 1977, Ferruccio Marotti decide desenvolver um projecto de reconstituição audiovisual da peça utilizando um registo visual sem som com data de 1965 e que se encontrava nos arquivos do Teatrum Laboratorium di Wrocław, sincronizando-o com um registo sonoro que ele próprio tinha feito quando assistiu ao espetáculo dois anos mais tarde em Spoleto. Sendo registos de duas apresentações diferentes, a sincronia seria praticamente impossível de conseguir. O que fizeram foi sincronizar excerto a excerto e usando como referência, não o texto, como seria de esperar, mas justamente as pausas e a respiração do actor (“i fiati”).

the state of his division or duality. **This is no longer acting, and this is why it is an act (actually what you want to do every day of your life is to act).** This is the phenomenon of total action. That is why one wants to call it a **total act**. (Grotowski citado por Osinski 1986, em Slowiak e Cuesta 2007: 21, sublinhados meus)

A este propósito Grotowski utiliza uma metáfora sugestiva que diferencia o *courtesan actor* do *holy actor*. O primeiro funcionaria como um receptáculo vazio e disponível a ser ocupado sem resistência, o segundo leva a cabo um processo de “auto-penetração”, sacrificando o seu corpo à cena e bloqueando qualquer possibilidade de se “vender” ao texto. A este processo Grotowski chamou “via negativa”: o corpo do *actor sagrado* torna-se simultaneamente opaco e transparente numa transcendência individual e auto-exploratória, de que o *Príncipe Constante* é o principal exemplo (Slowiak e Cuesta 2007: 20). Como bem sintetiza Philip Auslander, em Grotowski, a personagem estaria lá apenas enquanto ferramenta para uma exploração do *self* (Auslander [1997] 2006: 23).

No texto que acompanhava o programa polaco (posteriormente publicado na compilação na obra *O Teatro Pobre*), Ledwik Flaszen descreve como se atinge este efeito e como uma narrativa concreta – incluindo, neste caso, uma factualidade histórica – se transforma num acto de materialização performativa e técnica de dimensões espirituais universais. Podemos até pensar neste objecto teatral como produto cultural totalmente novo:

Finally he becomes a living hymn in homage to human existence. In spite of his having been persecuted and stupidly humiliated, the Prince's ecstasy is his suffering which he can endure only by offering himself to the truth as if in an act of love. Thus the performance, paradoxically enough, is an attempt to get over the tragic pose. It consists in casting off all the elements which might force us to accept the tragic aspect [...] The performance is also a kind of exercise that makes possible the verification of Grotowski's method of acting. All is moulded in the actor: in his body, in his voice and in his soul. (Ledwik Flaszen em Grotowski [1968] 1991: 82)

Com a rejeição do “arsenal” de acumulação de métodos, artifícios e truques e, com ele, do teatro como “entretenimento” e do actor como um repositório de clichés (Grotowski [1968] 1991: 34), Grotowski pretendia revitalizar a função ritualística e sacrificial da performance como um lugar de comunhão (Wolford [1997] 2006: 1), onde a tradição artaudiana, mas também a tradição antropológica, tiveram enorme influência. Segundo Wolford, a dimensão ritualística das suas produções – onde se misturavam influências do catolicismo europeu, do Kathakali indiano ou da ópera de Pequim – rejeitava uma perspectiva exotizante e o seu objectivo não seria a imitação ou

apropriação de elementos rituais de outras culturas, mas antes a exploração da possibilidade de um trabalho em torno de ideias originais de sacrifício e santidade (Wolford [1997] 2006: 2). É justamente esta ideia que fica consagrada pelo próprio Grotowski num dos seus textos centrais, intitulado simplesmente *Performer*:

Performer, with a capital letter, is a man of action. **He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act.** Degenerated ritual is a show. I don't look to discover something new but something forgotten. Something so old that all distinctions between aesthetic genres are no longer of use. (Grotowski [1990] 1991: 378)

Teatro pobre e performance são dois eixos de um acto de transgressão das convenções da representação que tem como principal objecto a relação com o espectador. Uma relação que se quer perceptual, directa, em comunhão concreta (Grotowski [1990] 1991: 19). O objectivo do espaço cénico em Grotowski é criar uma estrutura despojada de artifícios distractivos que seja, antes de mais, uma possibilidade de relação e encontro entre actores e espectadores na dimensão performática da presença do “aqui e agora”. É ainda no uso da luz, onde a sombra é tão importante como o espaço que se ilumina – muitas vezes utilizando os reflexos nos corpos e materiais cénicos como fonte –, ou do som, onde o silêncio é tão importante quanto o ruído – e que, tal como a luz, surge a partir da manipulação ao vivo do que já está na cena – que reside também a natureza da proposta grotowskiana do teatro como um lugar de encontro e comunhão onde se estabelece uma luta com a verdade, com a verdade de cada um: actor e público incluídos.

Personally, I am awaiting **a spectator who would really like to see himself**, see the true aspect of his hidden nature. A spectator willing to be shocked into casting off the mask of life, a spectator ready to accept the attack, the transgression of common norms and expectation, and who – **thus denuded, thus disarmed, and moved by a sincerity bordering on the excessive – consents to contemplate his own personality.** (Grotowski citado por Kumiega 1985 em Slowiak e Cuesta 2007: 17, sublinhados meus)

Segundo Slowiak e Cuesta, poderíamos falar como de um “casting” do próprio espectador que assumiria – através do dispositivo montado – um papel específico no espectáculo pela relação de conexão que se estabeleceria entre performer e público, erradicando definitivamente a visão naturalista.

É igualmente a ruptura com o naturalismo, para propor uma concepção do teatro como um espaço de libertação ritualizada, que está no centro de *Paradise Now* dos Living Theatre, espectáculo inflamado pelos acontecimentos de Maio de 68 – os

membros do grupo participaram, por exemplo, na ocupação do Odeón, como refere Sánchez (2007) – e em que a experiência revolucionária efectiva influenciou ideologicamente a versão final da obra. O espectáculo estreado durante o Festival de Avignon radicalizava o tipo de trabalho já desenvolvido pelo grupo, que assentava numa valorização da interpretação não ficcional por parte dos seus actores (Sánchez 2007: 118), colocando em cena o seu “ser real” através da execução de acções imediatas que ajudavam a inscrever o presente concreto na consciência do espectador (Sánchez 2007: 109).

A companhia liderada por Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926-2015) formou-se em 1951 e, nos seus primórdios, o grupo apresentava as suas produções no próprio apartamento. Em meados dos anos 60 decidem converter a companhia numa estrutura comunitária, fiel a uma perspectiva política inspirada no anarquismo pacifista. Apesar desta condição profundamente alternativa, o colectivo foi conquistando visibilidade, tendo como consequência a abertura de um espaço institucional, não deixando por isso de manter uma tensão permanente com o “sistema” e usando a performance e os seus espectáculos como formas de denúncia e de desobediência cívica, o que os levou à prisão mais do que uma vez e mais tarde ao exílio na Europa.

Segundo Shank, Beck pretendia contribuir para uma revolução no teatro semelhante à que já havia acontecido na pintura e na escultura, de onde o naturalismo havia sido claramente erradicado. Tal como em Grotowski, a estratégia de experimentação performativa passou por colocar em cena a força transformadora da acção concreta do *aqui e agora*, eliminando a separação entre a arte e a vida, entre a acção dramática e a acção social, entre o viver e o representar, entre o espectador e o performer, entre a revolução e o teatro (Shank [1982] 2009: 9). A influência dos escritos de Artaud chegou-lhes no final da década de 50, quando preparavam a obra *The Connection* (1958) e liam em simultâneo *O Teatro e o Seu Duplo*, passando a assumir o conceito de *teatro da crueldade* como seu corolário. Neste sentido, o argumento de Jack Gelber para *The Connection* surge como um momento epifânico para Beck e Malina:

Julian Beck: When Jack Gelber brought his manuscript of *The Connection*, we were immediately turned on by it. As I remember it, it was in 24 hours that we were sure we were going to do it [the play]. I looked at it, I read it, and I gave it to Judith with great excitement. She said yes. [...] One of the things about the script – among the many many things that were attractive to us – was the fact that it implied that at last there was a text that would make it possible to, at once, **be real on the stage, without failing realism**,

without reaching all the falsification of a superficial psychology in order to create character.

Judith: We learned a lot at that time, from the jazz musicians. We learned a lot about acting. True performing, it came from a whole other discipline, **whole other kind of behaviour in front of the public.**²⁰⁰

De facto, o guião da peça não narrava uma história mas antes criava uma situação que se apresentava ao público no início do espetáculo: um realizador e um operador de câmara identificavam-se como autores de um documentário sobre o negócio e consumo de drogas em Nova Iorque. O jogo de esbatimento da fronteira entre o “teatro” e a “vida real” adensava-se quando estas duas personagens explicavam que haviam realizado um *casting* com verdadeiros heroinómanos para seleccionarem os intérpretes que iriam improvisar ao longo da peça. O cenário era informal e reproduzia o apartamento onde um grupo de *junkies* deveria esperar pelo contacto que lhes traria a droga. Entretanto, no mesmo espaço, um grupo de músicos de *jazz* ensaia, e é entre eles que se encontram, de facto, alguns heroinómanos reais.²⁰¹ O efeito de estranhamento é agudizado pelo facto de os músicos de *jazz* se limitarem a cumprir a sua função de músicos, não interpretando nenhum papel (Sánchez 2007: 111).

The play is not structured conventionally in terms of story, suspense, dramatic pace. The characters simply wait for Cowboy to arrive, put on a Charlie Parker record, play improvised jazz, and get their fixes. Except for the violent reaction of one junkie who overdoses, it seems to be the tempo of realise. (Shank [1982] 2009: 10)

E é justamente na conjugação de um guião escrito por alguém que tinha passado ele próprio pela experiência da adicção com a presença dos músicos que emprestam à cena uma qualidade performativa completamente nova que emerge essa possibilidade de “be real on the stage, without feigning realism”, como afirma Beck, e de com isso criar “a whole other kind of behaviour in front of the public”, como defende Malina. O público, na sua maioria inadvertido e pouco habituado a esta mudança na ontologia performativa, acreditaria que tudo seria real e, segundo Shank, o Living Theatre afirmaria que cerca de cinquenta indivíduos teriam desmaiado durante as apresentações. Para Sánchez, esta peça permitiu aos encenadores, por um lado, a oportunidade de

²⁰⁰ Excerto retirado do filme *Signals Through The Flames: The Story of The Living Theater* (1983), de Sheldon Rochlin e Maxine Harris e publicado em <<https://www.youtube.com/watch?v=MEkUzUbagCI>> [último acesso a 31/01/2016].

²⁰¹ Mais informação em <<http://www.warholstars.org/connection.html>> [último acesso a 12/02/2015], incluindo a referência à influência desta peça e do filme posteriormente realizado pela cineasta experimental Shirley Clark (em 1961) nos filmes tardios de Andy Warhol, nomeadamente o seu *The Chelsea Girls* (1966). Ver ainda Shank ([1982] 2009: 10-11).

“dignificar a aquellos que la sociedad despreciaba como escoria, devolverles la humanidad, la capacidad del sentimiento y del discurso, y denunciar la responsabilidad de la sociedad en su conjunto” (Sánchez 2007: 110); por outro, o autor considera que com a “efectividad de la vivencia representada y la introducción de acciones reales, que provocaban el desgosto o incluso el pánico de los espectadores, constituía **el inicio de esa nueva concepción del arte actoral**” (Sánchez 2007: 112).

Embora *The Connection* surja como um marco fundamental na deriva experimental dos Living Theatre, segundo Shank ([1982] 2009), os primeiros momentos de entusiasmo com os resultados conduziram a um progressivo descontentamento com o efeito de logro que a peça criava para com o público. Essa “busca pelo real enquanto experiência” (Sánchez 2007: 113) que os norteava desenvolve-se assumindo uma natureza mais corpórea e centrada nas acções dos actores. É isto que acontece alguns anos mais tarde com *The Brig* (1963), de Kenneth Brown. Tal como na peça anterior, o autor do texto havia ele mesmo passado pela situação-limite que descrevia, neste caso o cativo numa prisão militar americana em Fujiyama nos anos 50, dotando o texto de um registo documental e não ficcional. Desta vez não havia a presença de intérpretes não profissionais, mas o que Malina fez foi submeter todo o grupo durante o período de ensaios a viver segundo o regulamento da marinha americana, reproduzindo as relações de poder e as acções físicas que as sustentam, onde se incluíam as humilhações e castigos corporais, com consequências físicas para os actores. Não havia portanto um guião convencional, mas apenas a estrutura criada pela rotina repetitiva e opressora que procurava simular no corpo dos actores a realidade prisional de forma a conseguir fazê-los chegar de forma “real” aos espectadores (Sánchez 2007: 113; Shank [1982] 2009: 12). Tal como em Grotowski, Beck e Malina pretendiam que os seus performers se aproximassem em cena de um *state of being*, de um real que é, antes de mais ontológico:

[...] a mode of acting which would be more authentic, more present, because there would be no conscious barrier of impediment between the impulse and the physical or vocal response. [...] **an acting style which they did not consider representation but ‘a state of being’ because the performer actually experienced what was being enacted.** (Shank [1982] 2009: 20-35)

Como bem sintetiza Sánchez:

Lo real se ha instalado en el corpo. [...] Mediante la reinención del realismo, el Living Theatre materializaba el proyecto artaudiano; en ese nuevo realismo, la realidad ya no es

objeto de representación, sino espacio de vivencia, y no onírico no se contrapone a lo real: más bien lo descubre. (Sánchez 2007: 114)

O contacto de Judith Malina com os workshops de Piscator e com a sua noção de *objective acting* terão tido uma influência importante na forma como, com Beck, abordou as experiências concretas das suas encenações. Na obra *The Piscator Notebook* (2012), Malina recorda o legado dessa decisão da cena, tal com em Brecht, e da importância da quebra quarta parede, e fazendo o actor aproxima-se politicamente do espectador:

Piscator succeeded in opening the fourth wall, in legitimizing political content in the theatre, in using all the technological means available to make the stage a dynamic organism and not “a picture.” Through the goals of Objective Acting, which makes the audience its object, he opened the door to audience activity that went beyond the traditional limitations of the divided house. (Malina 2012: 294)

“I want to get hold of the complete human being. I will only separate intelligence and emotion in order to unite them again on a higher level. To do this the modern actor needs superior control, so that he will not be overcome by his emotions. He needs what I have called “The New Objectivity.” (Piscator citado por Malina 2012: 280)

E é neste ponto de chegada do seu trabalho que surge, com *Paradise Now* (1968), a consagração do conjunto de inovações técnicas que dão origem à abordagem performativa e dramática que vinham definindo e experimentando. Em *Paradise Now* os performers usavam já as suas roupas de todos os dias, não havia iluminação e todos os sons eram criados pelos corpos em cena. Isto significava para Julian Beck o remover dos “handcrafts of civilization”, que deveriam ser substituídos pela “physical presence of the human beings” (Shank [1982] 2009: 19). Como já referimos, estas estratégias que convocavam uma natureza da presença centrada no *eu real* pretendiam também que o espectador se focasse justamente nesse “live actor” mais do que no “fictional character enacted” (Shank [1982] 2009: 19). Esta abordagem produzia ainda uma influência directa na própria subjectividade e ontologia do estatuto do actor em cena que contribuiu para inscrever uma nova convenção na prática teatral ocidental.

[...] audience confrontation, spectator participation, breaking down the separation between stage and auditorium, collective creation, performance improvisation, performance without text, set or costumes, nudity, focus on real time and place rather than a fictional illusion, and actors devoid of the usual stage mannerisms, voice, and bearing. These innovations were intended to unite the actors and spectators into one community in the here and now; their objective was to effect social change. (Shank [1982] 2009: 15)

A peça decorria sob o lema: “anyone can perform” (Shank [1982] 2009: 35) e a estreia no Festival de Avignon foi polémica. Nos arquivos *online* do Festival podemos ver uma peça jornalística da época onde é descrito justamente o choque desta radical

quebra da quarta parede e da ruptura com as convenções estruturantes do lugar de cada um na performance teatral. Tal como relata a descrição em voz *off*, a agitação percorria todo o local criando uma espécie de meta-palco, na medida em que a performance alargaria os seus limites ao movimento dos próprios intérpretes pelo espaço:

Nouveaux incidents hier soir au festival d'Avignon où le Living Theatre, présentait *Paradise Now*. A l'ouverture des portes il y eut déjà de nombreuses bousculades et une atmosphère électrisée planait sur le public quand a débuté la soirée. Descendant parmi les spectateurs, les acteurs américains les ont visiblement pris à parti. A un moment vous allez le voir, quelques animateurs de ce spectacle surprenant se sont déshabillés et livrés à des gestes obscènes. Dans le public, des femmes étaient terrassées par des crises de nerfs. Des spectateurs ont quitté leur place en invectivant ceux qui paraissaient apprécier ce *Paradise Now*, aux puissantes sonorités cacophoniques. Pendant ce temps au-dehors de jeunes gens prétendaient entrer sans payer, mais Vilar s'y opposait, Julian Beck et son égérie sont venus parlementer plus ou moins violemment. Un climat orageux, des affrontements entre spectateurs et acteurs, autour d'une représentation une nuit agitée pour la cité des papes. Le Living et son *Paradis actuel* c'est ça.²⁰²

É esta “atmosfera eletrizada” de que fala a reportagem que Malina e Beck pretendem alcançar, aproximando-se do que consideram ser uma dimensão ritualística que deveria caracterizar o teatro revolucionário e transformador. *Paradise Now* organizava-se dramaturgicamente em vários níveis com nomes sugestivos como “The Revolution of Culture” ou “The Rite of Guerrilla Theatre” e que deveriam ser alcançados em conjunto por actores e espectadores, num caminho “espiritual e político de revelação [enlightment]” em direcção a uma sociedade mais justa e igualitária (Allain e Harvie 2006: 108). Um dos momentos mais famosos acontecia no nível quatro, “The Exorcism of Violence and the Sexual Revolution”, em que o público era convidado a despir-se e juntar-se aos actores para, aos pares, se sentarem frente a frente, com a zona genital em contacto [*imagem 43*]. O efeito criado por um emaranhado de gente deitada no chão, entrelaçada, é uma das imagens mais conhecidas do espectáculo e que materializa o desejo de libertação e comunhão a que o grupo aspirava.

A peça em si desenvolvia-se como uma colagem de intervenções políticas, *slogans* gritados e acções físicas que repetiam os próprios exercícios criados pelo grupo. Durante o espectáculo, as interrupções do público eram constantes, com discussões em tempo real e um atravessar contínuo dos actores para a plateia e dos espectadores para a cena, numa interacção física entre uns e outros, tal como é visível na reportagem da

²⁰²Em <<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00420/scandale-de-paradise-now-du-living-theatre-au-festival-d-avignon.html>> [último acesso a 08/02/2015]. Ou ainda uma outra reportagem aqui: <<http://www.ina.fr/video/I00011946>> [último acesso a 09/02/2016].

televisão francesa. A *busca pelo real* residia justamente na vivência desse momento único, primário e irrepetível (Sánchez 2007: 118) criado pelo encontro concreto no aqui e agora, potenciado pela estrutura ritualística.²⁰³ Segundo Borie, o que torna esta peça fundamental para a história do teatro contemporâneo é o facto de as experiências criadas pelo Living Theatre terem aliado uma visão-limite do actor-mágico com a estruturação rigorosa de um repertório de exercícios físicos influenciados por um sincretismo cultural que privilegiava a experiência de “tipo” ritual (Borie 2009: 15). O objectivo de Beck e Malina seria que o actor, recuperasse as suas forças criativas e criadoras mais profundas, não apenas as artísticas, mas também as espirituais. Para conseguir esse efeito seria necessário recorrer a uma alteridade cultural, neste caso concreto à inspiração na cabala, no budismo, no yoga, acreditando que assim o corpo do actor e, por consequência, o do espectador que com ele interage, se ligassem ao mundo de uma forma nova e profunda.

Il est frappant aussi de remarquer à quel point le projet de Paradise Now implique une redéfinition du langage théâtral et la quête de nouveaux modes de communication entre l'acteur et le spectateur. [...] Beck rappelle [...] qu'il ne s'agit pas de copier des rituels, de reproduire des techniques (répétitions, incantations...) vides de sens. « Le rituel doit être rattaché à la vie », souligne-t-il, précisant : « ceci est une mise en garde aux créateurs de formes rituelles au théâtre : le rituel véritable engendre la vie ; le rituel fabriqué engendre la mort : les techniques sont vides de sens si l'action ne remplit pas le corps de sa signification ». Les « rites » de Paradise now s'appuient effectivement sur des techniques qui inscrivent dans le corps même de l'acteur toute la signification d'un acte où s'unissent intimement savoir et pouvoir. Le statut d'acteur-chaman conféré à l'acteur fait de lui comme totalité physique le porteur, dans son corps même, d'une image inscrite en lui de l'itinéraire de la représentation comme rétablissement de l'unité et création. [...] La « transe cosmique » qui suscite les réserves de Grotowski face au discours d'Artaud devient ici centrale. Il s'agit pour l'acteur du Living, comme pour l'acteur du « théâtre de la cruauté », de se laisser traverser par des forces qui le débordent, qui le relient au cosmos et à ses énergies. La quête de cette dimension cosmique constitue un des axes de la mythologie du corps sur laquelle le Living fonde le travail de l'acteur. (Borie 2009: 14-15)

Existem, como veremos, continuidades claras entre *Paradise Now* e *Dionysus in '69* (*D'69*), de Richard Schechner. Uma e outra peça propõem uma radical e

²⁰³ Nessa altura o artista português de música de intervenção Sérgio Godinho conhece o colectivo em Genebra, em 1969, durante os seus tempos de estudante, e junta-se ao grupo quando os volta a encontrar em Paris, seguindo-os para o Brasil, onde se instalaram em Ouro Preto durante cinco meses, tendo passado dois deles na prisão e sido expatriados depois de serem presos sob a acusação de posse de marijuana no contexto de uma acção de boicote ao festival por parte de grupos ligados à ditadura militar que nessa época dominava o país [ver <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/morreu-judith-malina-mas-o-seu-teatro-continua-vivo-1692186>>, último acesso a 3/1/2016]. O grupo viria a Portugal em 1977 a convite de Ernesto de Sousa no âmbito da exposição seminal “Alternativa O” tendo realizado três performances na cidade de Lisboa, partindo de seguida para Coimbra onde apresentaram a peça “Sete Meditações sobre Sado-Masiquismo Político” (Metello s/d).

definitiva quebra da quarta parede, uma e outra peça defendem que a natureza da relação a desenvolver com o público deve permitir a criação de um sentimento de comunhão transformador da própria vida e da percepção de si mesmo, ambas se inspiram na dimensão da prática ritual em sociedades não ocidentais para conseguir construir uma dramaturgia eficaz na concretização destes objectivos. Tal como o Living Theatre, também os elementos do Performance Group foram presos por indecência – na Universidade de Michigan – por o espectáculo conter cenas de nudez e sexo (Zeitlin 2004: 68).

Organizando o espetáculo em vários níveis que deveriam ser ultrapassados por uma acção colectiva entre actores e espectadores e que culminava num desfile [*parade*] no exterior do teatro, Schechner e os seus colaboradores pretendiam criar uma linguagem teatral que produzisse uma comunicação mais significativa e que proporcionasse um sentido comunitário e democrático entre todos os participantes. Descartando a possibilidade de os modos de produção convencional do teatro ocidental terem a capacidade de produzir a mudança desejada, o grupo propõe resgatar a sua função ritual como forma de criar entre todos os participantes de um espectáculo o ímpeto da *communitas*. Os epicentros da disrupção metodológica e criativa foram idênticos aos dos casos anteriormente referidos nesta genealogia: alterações na forma de trabalhar o texto – visto agora como um ponto de partida e um instrumento de libertação e não como um elemento autoritariamente fixado fora da cena e do corpo –; alterações na qualidade performativa da interpretação – criando uma identidade híbrida entre o *eu real do actor* e a personagem fictícia; e, por fim, uma cenografia que eliminaria o palco em proscénio e que privilegiaria a ocupação de lugares não teatrais, fazendo corresponder a cena ao espaço como um todo. Esta última ideia seria claramente assumida por Schechner como uma via concreta de aplicação de um *environmental theatre*.

D'69 surge a partir de um workshop realizado por Schechner em 1968 no início da sua colaboração na NYU, como professor, tornando-se o primeiro espectáculo do The Performance Group, que se instalou numa antiga oficina de impressão em metal e

fabrico de talheres na Wooster Street em Nova Iorque.²⁰⁴ A peça surge de um trabalho experimental intenso, tendo-se transformado num objecto poderoso e dinâmico, “uma peça filha do seu tempo”, como afirma Zeitlin (2004). O método de trabalho em workshop que está na origem do espetáculo manteve-se ao longo das suas 163 apresentações, onde eram introduzidas mudanças constantes que resultavam de uma discussão permanente sobre o próprio material performativo que era gerado. Não será por acaso que o espetáculo foi intensamente registado, primeiro num livro da autoria do grupo editado em 1970, com cerca de 350 fotografias e vários depoimentos dos participantes, depois num documentário realizado por Brian de Palma, lançado igualmente em 1970 e onde o realizador exploraria pela primeira vez a técnica do *split-screen* – que viria a utilizar recorrentemente noutras obras – como forma de conseguir um ponto de vista igualitário entre actores e público, colocando ambos como legítimos protagonistas da performance.²⁰⁵ Por último, William Shephard (Shephard 1991), o actor que desempenhou o papel de Pentheus, utilizou a sua experiência numa perspectiva etnográfica e de observação participante para a realização de uma tese académica, produzindo material original sobre os ensaios, os espectáculos e, mais importante, sobre as negociações permanentes que esta performance em aberto exigiu.

Segundo Erika Fischer-Lichte (2005, 2008, 2014), o que move Schechner, tal como Malina e Beck, e antes deles Artaud, é a vontade de usar a performance teatral de natureza ritualística para produzir uma transformação cultural. E, para tal, era

²⁰⁴ O *The Performance Group* (TPG) terminaria em 1980. Entre 1975 e 1980 emergiram produções independentes no seu seio que originaram um novo colectivo a partir do trabalho de Elizabeth LeCompte e Spalding Gray. O novo grupo assumiu o nome da própria rua – The Wooster Group – e manteve o nome do espaço criado sob a direção de Schechner – Performing Garage. Tornou-se uma referência importante pela forma como contribuiu para uma certa qualidade do trabalho do actor que de alguma forma herda a possibilidade de uma identidade híbrida liminar presente em D’69. Um dos seus membros fundadores mais conhecidos foi William Dafoe e um dos espectáculos mais icónicos, “LSD (... Just the High Points ...)", em cena entre 1984 e 1985 (ver Aronson 1985; Auslander [1997] 2006). Auslander descreve o trabalho do grupo em geral e de William Dafoe, em particular, da seguinte forma: “The baseline of the Wooster Group’s work is a set of performance personae adopted by its members [...] These personae, while not fixed, recur from piece to piece and reflect to some extent the personalities and interactions of the collective’s members. [...] Dafoe observes that the characters were not formalised in any way; perhaps, as he suggests, what appeared in the performance to be in minimal, but nevertheless present, level of characterisation (a sort of ‘characterisation degree zero’) was simply the ‘the baggage that comes along with having these particular people on stage’ dancing together. The ‘characters’ arose from the activity: the task and the specific performers engaged in it” (Auslander [1997] 2006: 39-41). Para mais informações, ver <<http://www.thewoostergroup.org/twg/twg.php?history>> [último acesso a 8/02/2016].

²⁰⁵ *Dionysus in 69 – A Celebration of Feeling, Loving, Wanting, Killing, Heating, Tasting, Touching Living* é um filme de Brian De Palma, Robert Fiore e Bruce Rubin, realizado a partir de dois espetáculos diferentes registados em Junho e Julho de 1968. É nomeado para o Leão de Ouro do Festival de Berlim nesse mesmo ano. Versão consultada *online* na biblioteca digital do Hemispheric Institute of Performance and Politics [em <<http://hdl.handle.net/2333.1/mcvcnscq>>, último acesso a 6/05/2015].

importante introduzir mais rupturas no pensamento dramatúrgico convencional. Neste caso concreto, Schechner pretendia criar um movimento revolucionário capaz de opor ao individualismo típico da sociedade ocidental um modo de vida comunitário. Caberia ao próprio teatro – através do recurso às experiências sensoriais e corporais tomadas de empréstimo das práticas rituais de outras culturas – tornar-se uma experiência comunal. *D'69* toma como referência a estrutura dos rituais de passagem tal como foi definida por Van Gennep e, em concreto, utilizaria como fonte dramatúrgica um ritual Asmat da Nova Guiné Ocidental em duas cenas centrais da peça: o nascimento de Dionísio logo na abertura, que dará origem à cena em que a divindade explica a história do seu nascimento, e o desmembramento e morte de Pentheus às mãos das bacantes, no final da peça.

Audience participation began as soon as the spectators entered the theatre. Schechner had devised a special opening ceremony for them based on the initiation rites described by Arnold van Gennep in *The Rites of Passage* (1909). The audience was invited to participate in the Dionysian Birth Ritual, Pentheus' Death Ritual, and the Ecstasy Dance: "Together we make a community. We can celebrate together. Be joyous together... So join us in what we do next. It's a circle dance around the sacred spot of my birth." (Dionysus in Schechner 1970: n.p., citado por Fischer-Lichte 2008: 41)

O filme de De Palma mostra claramente esta ideia de entrada iniciática num espaço ocupado no seu todo pela própria cena. No início do filme está activo apenas o ecrã da esquerda, mostrando os actores em exercícios físicos e vocais de aquecimento. O ecrã da direita surge para mostrar o público no exterior do teatro, em fila, preparando-se para entrar. A câmara segue então essa chegada do espectador, que é acompanhado por um dos actores: "Good evening sir, can I take you to your seat?", ouvimos repetidamente. É justamente por não haver cadeiras, mas antes um conjunto de construções de madeira crua que formam plataformas semi-arcaicas para as quais é preciso subir por escadas rudimentares também de madeira, que a orientação do público é necessária. De facto é na concepção cenográfica – ou no "*environment*", como vem designado na ficha técnica – de Michael Kirby e Jerry Rojo que reside uma das principais linhas de ruptura com a convenção, na busca de uma relação democrática em que actores e público surgem no mesmo nível de estatuto participativo, transformando a peça, segundo Schechner, num espaço social e não apenas estético (cf. Fischer-Lichte 2008: 41). Ao centro, sem qualquer plataforma a demarcar fronteiras, uma tapete cobre o chão. O palco adapta-se assim a uma lógica ritualística de terreiro cerimonial. As construções que formavam as torres com as plataformas, por seu lado, criam diferentes

recantos e níveis mais ou menos visíveis ou escondidos onde a audiência se pode instalar, recostar, recolher-se por oposição à escolha também possível de se sentar no chão, ao centro. Os espectadores faziam assim parte do *environment*, que partilhavam com os actores (Zeitlin 2004: 55) e por isso Fischer-Lichte (2008) fala de uma performatividade do próprio espaço.

The spectators could sit on the carpet surrounding the rubber mats, crawl underneath the structure, or climb onto any floor of the structures. They were entirely free to choose the distance and perspective they wished to keep to the central area. Moreover, the possibilities offered by this spatial arrangement were significantly expanded on during the performance. The performers did not restrict themselves to the central area but moved through the entire space. [...] The audience, in turn, enjoyed the right to move around the space throughout the performance, enabling them to reposition themselves towards the action. Some spectators even occupied the central area and thus ‘joined the story’. In comparison to an empty space, this spatial arrangement multiplied the possibilities for moving through the space and perceiving the events. (Fischer-Lichte 2008: 110)

[...] any thought of an illusionist stage production was banished in favour of ‘found spaces’. Rather than the rigid structure of the proscenium theatre, these spaces constituted environments which determined how a play was to be staged rather than vice versa. (Zeitlin 2004: 53)

D’69 instaura um jogo permanente com o objectivo de matizar as fronteiras entre a realidade e a ficção do texto original. Segundo Fischer-Lichte, ao envolverem no jogo, todos os participantes do evento estão a transgredir permanentemente as fronteiras entre as várias realidades convocadas, situando-se num estado *in-between*, de *liminaridade* (Fischer-Lichte 2005: 226). As regras deste jogo são definidas desde o início do espectáculo, por exemplo na forma como o grupo trabalha dramatugicamente a referência original ao nascimento de Dionísio. Esta cena conjuga três dos pilares desta diluição das fronteiras entre real e ficção, entre experiência e representação: a) altera e adapta o texto grego; b) convoca a estrutura ritual para representar simbolicamente elementos da narrativa; c) toma como referência o *eu biográfico* dos intérpretes.

Cinco actores masculinos deitam-se no chão, lado a lado, de rosto para baixo, enquanto quatro actrizes se colocam por cima, em pé, umas atrás das outras, de pernas afastadas e tronco ligeiramente flectido para a frente, criando um túnel orgânico – o canal do nascimento inspirado num ritual Asmat [*imagem 44*]. É deste canal que sai o actor que interpreta Dionísios e que se dirige à plateia, em posição fetal, dizendo:

Good evening, I see you found your seats [*risos*]. My name is William Finley, son of William Finley. Carried by nine months by Dorothy Raymond and delivered by doctor whose name I can’t remember. I’ve come here tonight for several important reasons. The

first and most important of which is to announce my divinity. The second is to establish my rites and my rituals, and the third is to be born, if you'll excuse me. [risos]²⁰⁶

Finley dirige-se depois ao início do canal e arrasta-se sobre os corpos deitados no chão, amparado pelas pernas das mulheres em pé que, com movimentos de ancas e braços, acompanhados de gemidos, puxam coreográfica e simbolicamente o actor até ao fim do canal, enquanto este avisa: “My name is in fact William Finley and what you see is in fact a birth.” Neste momento o jogo está lançado e o registo da interpretação que entra persistentemente no território da *não-representação* torna-se totalmente visível e constitutivo da própria natureza da performance e da sua estética de ruptura. Neste momento, o actor Finley renasce enquanto deus pela mão do ritual encenado e o público é convidado a aceder, não à ilusão, mas à crença no poder transformador da performance:

Here I am. Dionysus once again. Now for those of you who believe what I just told you, that I am god, you are going to have a terrific evening. The rest of you are in trouble. It's going to be hour and a half of being up against the wall. Those of you who believe can join us in what we do next. It's a celebration, a ritual, an ordeal, an ecstasy. An ordeal is something you go through. An ecstasy is what happens to you when you get there. (Schechner 1970: n.p., citado por Fischer-Lichte 2014: n.p.)

Ao longo do espectáculo, os actores tratavam-se ora pelos seus nomes próprios, ora pelas personagens que representavam, criando uma identidade *in-between* assente numa oscilação constante entre o actor real e a personagem representada. Os papéis das personagens da tragédia grega original foram reescritos pelos próprios actores, que colocavam no texto final excertos de experiências pessoais e aspectos da sua biografia privada ou improvisavam sobre elas em cena. Mais ainda, os actores trocaram de papéis ao longo da produção – tendo uma das atrizes chegado a tomar o lugar de Dionísio –, alterando o espectáculo de apresentação para apresentação (Fischer-Lichte 2005: 224), o

²⁰⁶ Esta fala é a transcrição a partir do filme de Brian De Palma. Schechner citado por Fischer-Lichte (2014) apresenta a mesma cena com um texto ligeiramente diferente, o que demonstra que a representação se situa justamente nesse lugar ambíguo entre a improvisação de um contexto real e a representação de um guião pré-definido: “Good evening, I see you found your seats. My name is William Finley, son of William Finley. I was born 27 years ago and two months after my birth the hospital in which I was born burned to the ground. I've come here tonight for three important reasons. The first and most important of these is to announce my divinity. The second is to establish my rites and my rituals. And the third is to be born, if you'll excuse me” (Schechner 1970: n.p., citado por Fischer-Lichte 2014: n.p.). Como veremos, os actores trocavam de personagem ao longo das apresentações. Quando Jason Bosseau interpretou a personagem de Dionysus, interpretou a mesma cena de forma igualmente diferente e auto-referencial: “My name is Jason Bosseau. I am the son of Damar Bosseau and Jessie Bartoletti. I was born twenty-seven years ago in a small boring, typical Midwestern town in south eastern Kansas called Pittsburgh... I've come here tonight for three very important reasons. Number one is to announce my divinity. I mean: I am a god. Number two is to establish my rites and rituals... And number three is to be born – in this, my birth ritual, if you'll excuse me” (Schechner 1970, citado por Fischer-Lichte 2014: 33).

que tinha como consequência colocar o enfoque mais na presença física dos actores, e nas suas acções, do que nas personagens ficcionais (Shank [1982] 2009: 95). Esta é uma das principais inversões da convenção realizada pelo teatro pós-dramático de que nos fala Lehman: segundo Schechner, a personagem emana das acções performadas pela pessoa biográfica do performer e não vice-versa. O ritual tomaria o lugar da eficácia simbólica antes realizado pela ficção literária do texto teatral. Neste sentido, Schechner, ao afirmar que não está interessado no “acting” mas antes na “vida no seu todo”, e que *Dionysus* não é uma peça de teatro mas antes um ritual, consegue ser simultaneamente um discípulo de Artaud e um protagonista do *performative turn* de que nos fala Fischer-Lichte e do *teatro pós-dramático* de que nos fala Lehman.

“Rather, there is the role and the person of the performer; both role and performer are plainly perceivable by the spectator. The feelings are those of the performer as stimulated by the actions of the role at the moment of performance” (Schechner 1973: 166, citado por Fischer-Lichte 2005: 224)

Ou ainda:

I am not interested in acting. I am involved in the **life process of becoming whole**. I do many technical exercises which organically suit that process. They act as a catalyst for my ability to let essence flow, to let my soul speak through my mind and body [...] I am acting out my disease, the disease that plagues my inner being, that stops the flow [...] **Dionysus is not a play to me. I do not act in Dionysus. Dionysus is my ritual.** (Schechner 1970: n.p., citado por Fischer-Lichte 2005: 224, sublinhados meus)

It is because I wish to include this entire range in my definition of theatre that traditional **distinctions between art and life no longer function at the root of aesthetics.** (Schechner 1968: 41, sublinhados meus)

Schechner é ainda grotowskiano na sua rejeição da ideia de que o actor tem de incarnar uma personagem e representar um papel que lhe é estranho. Em *D’69*, os seus actores deveriam ir para além da “máscara” e mostrarem a sua vulnerabilidade (Shank [1982] 2009: 94) perante o espectador. Nas palavras de Shepard, Schechner apelidaria “personal actor” esta identidade *in-between* que emerge em cena a partir de acções propriamente performativas e que suspenderiam os actores nesse estado liminal, envolvendo com eles os espectadores e tornando obsoleta a ideia de uma identidade individual fixa e estável claramente definida num texto (Fischer-Lichte 2014: 33-34).

Schechner gradually formulated a concept of the ‘personal’ actor, who used the role to reveal the conflicts of his or her own life. In addition, he felt that the actor’s confession or revelation of self should be articulated into the structure of the performance, not merely through the character but also through the person of the actor.” [Shepard 1991] This merging of identity was expressed, above all, in the simultaneous use of two names – one’s one and that of the mythic character. This technique was used especially in the case

of the figure of Dionysus, whereby the performer would speak in his own name and in the name of the god. (Zeitlin 2004: 61-62)

Estas incursões em novos modos de actuar deixariam legados marcantes. Logo em 1971 Michael Kirby, responsável pelo espaço cénico de *D'69* e professor com Schechner da NYU, publicaria um texto intitulado “On acting and not-acting” que se tornou uma referência importante neste contexto de entusiasmo pela emergência do real em cena pela mão do próprio actor. Kirby estaria interessado em traçar uma linha evolutiva que permitisse identificar “the amount of acting” numa dada performance:

In most cases, acting and not-acting are relatively easy to recognize and identify. In a performance, we usually know when a person is acting and when not. But there is a scale or continuum of behavior involved, and the differences between acting and not-acting may be small. In such cases categorization may not be easy. Perhaps some would say it is unimportant, but, in fact, it is precisely these borderline cases that can provide insights into acting theory and the nature of the art. (Kirby [1971] 2002: 40)

Importa ainda reflectir sobre como, não apenas o trabalho de actor, mas também aquele feito em torno deste texto histórico, foi igualmente disruptivo. Antes de mais, ele é tratado como um instrumento dinâmico, produtor de transformação. A peça faria assim parte de um movimento maior que teria como objectivo transformar a fixidez e solidez da cultura textual do passado numa cultura performativa fluida e metamorfoseante (Fischer-Lichte 2005: 224). Para tal, como Pentheus no final da tragédia, também o texto teria de ser “desmembrado” – já que o texto original de *As Bacantes* de Eurípedes foi profundamente alterado com vários excertos retirados, outros repetidos várias vezes ao longo do espectáculo e ainda com excertos de outras peças como *A Antígona* incluídos (Fischer-Lichte 2014: 31), para além dos registos de improviso ou de excertos biográficos introduzidos pelos próprios actores – não só na sua narrativa, mas na natureza da *mimesis* e da representação a que daria origem.

Schechner was here advocating a **performative turn** to transform the solid and fixed textual culture of the past into a fluid, ever-changing performative culture of the present and the future, which would provide the missing dimensions. Theatre could contribute to this performative turn when it set out “to treat the text as if it were part of an oral tradition” (Schechner 1969: 227). The **fixed text had to be dismembered** in order to allow the ever-changing performance to emerge. (Fischer-Lichte 2014: 30, sublinhados meus)

The text is a map with many possible routes. You push, pull, explore, exploit. You decide where you want to go. Rehearsals may take you elsewhere. Almost surely you will not go where the playwright intended. [...] We did not “do” Ionesco’s play; we “did with it.” **We confronted it, searched among its words and themes, built around and through it. And we came out with our own thing.** That is the heart of the environmental theatre. (Schechner 1968: 54, sublinhados meus)

D'69 foi o espectáculo que permitiu a Schechner colocar em prática os seus seis axiomas para um “*environmental theatre*”, que surgem com uma espécie de síntese das rupturas conquistadas nos anos 60 a partir dos legados da primeira metade do século XX e que se prolongariam até ao final do século como novas concepções disponíveis a serem usadas e experimentadas pelos encenadores. Como primeiro axioma teríamos a ideia artaudiana de construir uma definição de teatro que rejeitasse as distinções convencionais entre arte e vida. Em segundo lugar, a noção, partilhada por Brook no seu *Espaço Vazio*, de que todo o espaço pode ser usado para a performance e pode ser utilizado pela audiência. Em terceiro lugar, a ideia de que esse espaço para a performance pode ser completamente transformado para o efeito ou pode ser até um “espaço encontrado” (*found space*), como era o caso da oficina ocupada pelo seu grupo. Em quarto lugar, teríamos a assunção de que o *focus* neste tipo de teatro é flexível e variável, de forma a abrir a possibilidade de exigir do espectador que procure uma posição, se mova no espaço para conseguir ver uma cena entre as várias que podem estar a acontecer em simultâneo. Em quinto lugar, a corporalidade do intérprete é estendida até ao limite em que este passa a ser enquadrado como mais um, e não o principal, elemento sensível na cena, ou seja, em determinadas circunstâncias, o actor pode ser tratado apenas enquanto massa, cor, volume e textura, ou seja, enquanto matéria corpórea que se envolve no espaço, contribuindo para a criação de um “ambiente”. Por último, o texto: não deveria ser nem o ponto de partida, nem o principal objectivo do espectáculo, poderia nem haver texto nenhum (Schechner 1968; Shank [1982] 2009: 93).

While performances of traditional theatre had until that point always been regarded primarily as works of art that had to be analyzed with regard to the particular meanings they conveyed, avant-garde performances were seen as aesthetic and, at the same time, social processes that had an impact on the spectators and bore the potential to transform them, even if not for the entire duration of the performance but only temporarily. Theatre turned into a site where communality was not represented but negotiated and new forms of community building were tried out. **In *Dionysus in 69*, Dionysus, the god of theatre, performed the dismemberment of the theatre in its old, traditional form so that it could be reborn in a new shape and function.** (Fischer-Lichte 2014: 46)

A peça seria, no entanto, alvo de duras críticas. A mais famosa delas viria justamente de Grotowski, que assiste a uma das apresentações em Novembro de 1968, durante a sua famosa e bem-sucedida estadia nos Estados Unidos. O seu alvo foi, por um lado, a própria interpretação, que considerou pouco subtil na sua relação com o corpo, o toque, e a dimensão psicológica. Por outro lado, considerou os figurinos

desajustados e é dele a proposta dos corpos nus: “He suggested either performing naked as ‘a sacred act’ or letting the nakedness be revealed through everyday clothes. A few days later Schechner decided that the performers would do sections of the performance naked” (Fischer-Lichte 2014: 40-41). Esta decisão trouxe no entanto problemas acrescidos a um aspecto que já se revelava polémico – a cena “Total Caress”, um dos momentos de exarcebamento de partilha ritualística com o público em que, à semelhança de *Paradise Now*, actores e espectadores se envolviam em carícias mútuas.

While the chorus began to sing “When shall I dance once more with bare feet all night dances/tossing my head for joy in the damp air, in the dew?” (v. 862–5), the performers moved slowly into the audience, sometimes individually, mostly in groups of two, three, or four. They were supposed to select audience members at random, avoiding anyone they knew, selecting strangers who seemed responsive.

The caress began with touching, erotic but not passionate [...] It is an exquisitely polymorphous experience, full of smells and difficult sensations. But soon resistances fall away, a basic animal-comfort trust arises, and one flows with the touching. (Schechner 1970, citado por Fischer-Lichte 2014: 40)

Os performers tiveram problemas com a situação, o que lhes criou momentos de tensão entre o grupo e o encenador. A cena acabou por ser abandonada por ser “too disruptive” (Zeitlin 2004: 68).²⁰⁷

Segundo Borie, estes encenadores de uma *linguagem das origens* [*langage des sources*], ou dos *teatros do bruto e do sagrado*, como lhes chamei a partir de Brook, estariam menos preocupados em definir novas categorias estéticas por si, mas mais interessados em mostrar como o teatro poderia ser uma possibilidade para gerar uma experiência da alteridade face à cultura dominante, tal como Artaud propunha, num combate aos estereótipos herdados que permitira abrir novas vias de se ligar a arte à vida e de encontrar novas verdades sobre si mesmo (Borie 2009: 343).

Pas plus pour Jerzy Grotowski ou Peter Brook que pour Julian Beck ou Eugenio Barba, il ne s’agissait de re-présenter un texte, de prendre en charge des personnages, mais de produire des signes dans l’espace où l’acteur, carrefour d’une circulation de forces, était enquête d’une présence à soi et à l’autre. Le théâtre se voulait acte accompli ici et maintenant dans l’organisme des acteurs en relation avec celui des spectateurs, et chargé de toute sa capacité d’ébranlement. [...] Pour cela, l’acteur doit s’appuyer sur une science des énergies que la culture occidentale ne lui a pas transmise.

²⁰⁷ O espetáculo trouxe polémica e críticas a Schechner. Uma das mais conhecidas foi a publicada por S. Brecht (1969), que acompanhou mais do que uma apresentação do espectáculo e testemunhou as alterações e adaptações que foram ocorrendo. Crítico daquilo que considerava ser a criação de uma comunidade inautêntica, afirmava, ao contrário do movimento generalizado posto em marcha pelo espectáculo, que a verdadeira escolha e liberdade do espectador seria a da recusa em participar no jogo: “The only free reaction and thus the only genuine participation possible is a gesture of refusal to participate” (Brecht 1969: 164).

C'est l'appropriation des langages primitifs que le théâtre va rêver de réaliser. Et l'anthropologie qui, dans son analyse des catégories du primitif ou du sauvage, ne dégage pas seulement un certain mode d'existence sociale et de rapports de communication, mais aussi un usage des signes dominé par l'oralité et le corps, vient de son côté nourrir toute une réflexion sur un possible langage des sources. (Borie 2009: 16)

Do “*corpus ethnicum*” ao actor artefacto

As genealogias epifânicas que acabámos de delinear têm como objectivo ajudar a compreender as razões que levam à recorrência da presença deste real irruptivo na prática teatral contemporânea ocidental, em geral, e nos casos em estudo nesta investigação, em particular. Mais do que uma síntese de natureza histórica, o que os exemplos que acabámos de analisar representam no contexto da nossa análise é a identificação dos elementos que constituem a força transformadora que estabelece um novo paradigma a partir de práticas profundamente experimentais e culturalmente significativas. Entre a multiplicidade possível de escolhas, foram realçados momentos que, para além de inequivocamente paradigmáticos no âmbito da literatura da área, são igualmente relevantes face a um dos aspectos que mais interessaram neste território de pesquisa: a sua potencial *complexa natureza etnográfica*. É percorrendo este trajecto que considero ser possível ir identificando as características que fundamentam a definição de actor-nãoactor e que nos permitirão regressar, na terceira parte, aos dados recolhidos no terreno. O facto de esta atracção pelo real adquirir formas muito diversas – por um lado na sua total crueza, como no caso de *Mena*, de Zeza Cortês e Miguel Clara Vasconcelos, ou no das crianças e prostitutos nos trabalhos de John Romão, mas por outro lado, na sua implícita subtileza, como no caso das mulheres idosas do grupo As Avózinhas ou das personagens de Müller n’*A Missão*, de Mónica Calle – é, a meu ver, um sinal da sua presença estrutural enquanto convenção recorrente e constitutiva do próprio campo artístico e da sua linguagem estética.

As rupturas sucessivas que descrevi, as velhas epifanias de Picasso e Artuad ou as mais recentes de Grotowski, Schechner, Beck e Malina, fazem parte de uma vasta herança que se consolida em meados dos anos 90. Com elas, o caminho fica aberto para que novas epifanias aconteçam, tornadas possíveis pela acumulação das várias conquistas e revelações definidas ao longo do século XX e que vêm consolidar uma linguagem que consegue finalmente fazer cumprir o projecto artaudiano de

encerramento (*closure*) da representação mimética e da *destruição* da imitação (*destruction of imitation*) (Derrida [1967] 2005: 295). O espaço da cena passa a ser abordado na sua natureza transformadora, enquanto um dispositivo de representação tão forte que o que exhibe será sempre – independentemente da sua relação com a convenção – automaticamente entendido como um acto teatral. Mas esse encerramento de um determinado tipo de representação daria origem à reconstituição de um lugar de onde emergiria um novo tipo original que seria agora fundado numa arqui-manifestação da força e da vida: “Representation, then, as the autopresentation of pure visibility and even pure sensibility” (Derrida [1967] 2005: 295). A consciência de que a crueza dos teatros do bruto e do sagrado, o seu esforço de reconfiguração da prática performativa através, não apenas da *descida da cena*, mas também de uma utilização particular de uma ideia de real (associada à vida comum) e da autenticidade (ligada ao corpo biográfico do actor), abriu caminho a uma nova linguagem que acabou por se tornar, ela mesma, uma nova convenção. Foi isto que constatei, de forma particularmente clara, ainda durante o trabalho de campo, nas cinco horas que durou o espectáculo *La Casa de la Fuerza*, criado pela encenadora e actriz espanhola Angélica Liddell e apresentado em Fevereiro de 2011 no grande auditório da Culturgest.²⁰⁸

Assistir ao espectáculo foi como estar perante um mostruário, uma colecção de artefactos performativos que se reforçam mutuamente pela sua presença organizada pela própria dramaturgia do real. O que se foi tornando importante para a reflexão que eu tinha em curso é que, para além de recorrer a intérpretes não profissionais, é o próprio corpo da encenadora e actriz que se impõe como um *statement*, na sua originalidade e idiossincrasia, representando-se a si mesmo como biograficamente inscrito no mundo a partir de um episódio de dor e sofrimento extremos. E foi nesse momento que a criação *La Casa de la Fuerza* se me apresentou como uma *dramaturgia de tipologia etnográfica*, não pela sua dimensão documental, mas pela forma como se assemelhava a uma colecção de *artefactos exemplares* que pertencem a este mundo, afinal já convencionalizado, dos teatros do real. O que é interessante para a nossa análise é o facto

²⁰⁸ Culturgest, Grande Auditório, Lisboa, 11 e 12 de fevereiro de 2011. Encenação: Angélica Liddell | Interpretação: María Morales, Lola Jiménez, Getsemaní de San Marcos, Angélica Liddell, Perla Bonilla, Cynthia Aguirre e María Sánchez | Violoncelo: Paul de Nut | Mariachis: Orquesta Solís | Campeão de *strongman* de Espanha: Juan Carlos Heredia | Enfermeira: Ana Teresa Poço | Figurinos: Josep Font e Angélica Liddell | Produção: Teatro de La Laboral, Comunidad de Madrid e Iaquinandi S.L. Criado em 2009, o espectáculo correspondia ao culminar de um processo de trabalho iniciado pela artista em 2008 com as peças *Anfaegtelse* (2008) e *Te Haré Invencible con Mi Derrota* (2009). E um ano mais tarde é com ele que a artista se apresenta pela primeira vez no Festival de Avignon.

de a narrativa dramaturgica de Liddell seguir um sentido que, de certa forma, inverte o movimento convencional do recurso a não profissionais. Aqui, todos os elementos de ruptura com a ficção que a encenadora coloca em palco funcionam como um repertório de elementos cenográficos e performativos de representação do real que servem a *transformação da performer num não-actor*, na medida em que uma parte importante do trabalho de interpretação consiste no esforço que Liddell empreende para anular “a actriz que há em si”, desnudando o seu sofrimento biográfico perante o espectador. Este espectáculo é, nas suas palavras, uma *pornografia da alma*:

No dia 2 de outubro de 2008, dia do meu aniversário, sentia-me mal, estava fodida com o passar do tempo, e já tinha plena consciência de que tinha perdido tudo o que amava ou tinha amado. Estava assustada, furiosa e triste. Tinha praticamente deixado de ler e escrever. Nesse mesmo dia, 2 de Outubro, inscrevi-me num ginásio, o lugar da força e da resistência, em busca de um tipo qualquer de contradição ou alívio. E ali começou *La casa de la fuerza*. Descobri que a extenuação física me ajudava a suportar a derrota espiritual. Esgotava-me. Eram exercícios de preparação para a solidão. [...]

Um dia em que estava a escrever na cinemateca, o auto-engano das três irmãs de Tchekhov retumbou como uma estalada sideral. “É preciso trabalhar”, dizia Irina, “É preciso trabalhar”. O trabalho revelava-se como uma forma de aniquilação. Para além disso, a segunda viagem ao México foi definitiva. Com efeito, ali até o comentário mais banal culmina em acção. Do mesmo modo que as piadas de judeus culminam em Auschwitz, as rotinas de desprezo pela mulher culminam no feminicídio. A humilhação quotidiana culmina nas mortas de Ciudad Juárez, Chihuahua, e em leis deterioradas pela misoginia. Talvez *La casa de la fuerza* seja a obra em que com mais frenesim tentei encontrar um sentido para a vida, era preciso sair do túnel fodido. A vida, esse lugar onde não vamos deixar mais rasto que uma lagarta esmagada num caminho, e ainda assim o amor fracassa, a inteligência fracassa, e destroçamo-nos uns aos outros, por cobardia, e humilhamos e somos humilhados, até ao fim.²⁰⁹

O testemunho de Liddell permite inscrever o espectáculo numa genealogia de acontecimentos biográficos – o desgosto de amor, a adesão ao programa físico intensivo de um ginásio, os reflexos da escrita, a viagem ao México – enquanto uma terapia de sobrevivência. E o que aqui nos importa não será tanto proceder a uma descrição da narrativa biográfica que podemos depreender de *La Casa de la Fuerza*, mas apenas entendê-la como material para um exercício de classificação: quantos tipos de *artefactos performativos de irrupção do real* – sendo que estes incluem objectos, canções, acções, intérpretes – podemos identificar neste processo de *transfiguração da actriz nela própria*?

A abertura do espectáculo oferece-nos um dos mais recorrentes efeitos de liminaridade e presença corpórea que nos habituámos a ver no teatro dito pós-dramático

²⁰⁹ Texto da folha de sala do espectáculo.

– a presença de crianças na cena. Uma criança, com não mais de dez anos, inaugura o acontecimento atravessando o palco enquanto pedala num pequeno avião de brinquedo. Desloca-se até à boca de cena e lê a frase: “Não há montanha, nem selva, nem deserto que nos livre do dano que os outros prepararam para nós”.²¹⁰ Sai de cena, regressando apenas para os aplausos finais. Um segundo exemplo é-nos dado pela presença de objectos quotidianos de suporte a acções físicas banais. Fazem parte dos adereços (serão adereços ainda?) várias grades de cerveja e maços de tabaco consumidos intensivamente ao longo das cinco horas de espectáculo. Temos halteres de *fitness* utilizados em diversos momentos para acções performativas de exercício físico. Há ainda sofás, cerca de uma dezena, empurrados para a cena pelas actrizes e novamente retirados, e que, tal como os halteres, são utilizados em actividades de extenuação física em tempo real. Alguidares e batatas que são descascadas. Um carro. Uma espingarda de pressão de ar utilizada para furar balões à distância.

Mais do que o facto de se tratar de objectos de utilização quotidiana, o que importa são as acções que eles suportam e que os transformam em motores performativos e potenciadores da presença física do corpo real do actor/intérprete. O consumo de substâncias químicas – tabaco e cerveja – ou as acções de extenuação física real – a utilização dos alteres, o transporte dos sofás [*imagem 46*], ou ainda o despejar no palco, às pazadas, de vários quilos de pequenas pedras de jardim – alteram a condição físico-psicológica dos actores, produzindo um efeito que Finter havia já detectado na performance de Artaud no Vieux-Colombier em 1947: “a real physical exhaustion and pain as a form of authentication” (Finter [1998] 2014: 50). Conforme vamos avançando em direcção ao final do século, vamos observando a afirmação deste “actor’s bodily being-in-the-world” que Erika Fischer-Lichte havia identificado em Grotowski: “the actors’ task is not to represent a character. The actors highlight their unique corporeality as individuals, thus shedding light on the artistic body they create [...] They could just as well be acting as themselves” (Fischer-Lichte 2008: 85).

Esta atracção dramaturgica pela corporalidade auto-referencial que vemos de forma permanente e extrema em *La Casa de la Fuerza* traz com ela um tipo particular de realidade. É neste contexto que surge a presença de intérpretes fora do comum, pelas

²¹⁰ No original: “No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros.” Vídeo com esta e outras cenas descritas na nossa análise aqui: <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/la-casa-de-la-fuerza>> [último acesso a 18/02/2016].

qualidades físicas que apresentam ou pelas capacidades extraordinárias que demonstram, contribuindo para a dramaturgia através das suas acções, que, apesar de literais, projectam novos sentidos para o que se passa em cena. Neste espectáculo temos vários destes momentos: a aparição de um grupo de mariachis (Orquestra Solís) a interpretar o seu repertório ao vivo (com Liddell e restantes actrizes a acompanhar com canto e cervejas); o músico, cantor, actor, director e compositor Paul de Nut, que surge em vários momentos do espectáculo interpretando virtuosamente diferentes temas no violoncelo em posições estranhas – deitado, a comer, alimentado à boca por Liddell; e ainda Juan Carlos Heredia “El Porruo”, identificado na ficha técnica como capaz de arrastar camiões de várias toneladas e como tendo ganho, em 2009, o primeiro lugar no Campeonato de Espanha Absoluto Strongman. Diz ainda a ficha técnica que muitos o consideram o homem mais forte de Espanha e que em *La Casa de la Fuerza* “cumpre o sonho de se tornar actor”. No espectáculo, para além de uma curta deixa, interpreta um dos momentos apoteóticos ao pegar em peso num carro real e virando-o ao contrário. Estes intérpretes do virtuoso e do fantástico têm um tal poder de presença e de afectação do público que conseguem muitas vezes interromper o espectáculo com aplausos, quebrando definitivamente a convenção.

A auto-referencialidade do corpo do intérprete assume ainda uma qualidade extrema durante duas cenas do espectáculo que envolvem uma intervenção física em tempo real. Um desses momentos é uma herança dos dois espectáculos anteriores e do trabalho autobiográfico em torno do conceito de “pornografia da alma” e implica auto-escarificação: Liddell faz pequenos e incisivos golpes nas pernas e corre pelo palco ao som, primeiro, de Vivaldi interpretado pelo violoncelista por Paul de Nut, depois ao som de um tema pré-gravado de uma banda *pop* espanhola *mainstream*, os La Oreja de Van Gogh. Durante a sua corrida vai bebendo das garrafas de cerveja que uma das actrizes lhe entrega. Um segundo momento implica igualmente a presença de sangue real retirado do corpo do actor em cena, mas desta vez introduzido através de uma acção de radical banalidade quotidiana e, deste modo, implicando uma radical disrupção com a lógica do teatro dramático. Uma enfermeira (é assim que é identificada na ficha técnica), empurrando um carrinho de hospital, entra no palco com os instrumentos necessários para fazer uma colheita. São então feitas recolhas de amostras de sangue de Liddell e de uma das outras duas actrizes [imagem 45]. O tempo real desta acção, o

silêncio e a precisão profissional com que é realizada, constituem uma clara intromissão do mundo real quotidiano na dramaturgia para se converter depois em narrativa poética pela forma como as amostras do líquido são utilizadas para manchar as camisas das atrizes e transformadas em material cénico liminal: entre o material orgânico real e o seu quase infinito potencial simbólico.²¹¹ Na entrevista realizada por Christilla Vasserot no âmbito do Festival em Avignon, Liddell justifica a flagelação justamente como fonte de “verdade”: “Só o corpo engendra a verdade. É uma ideia muito medieval. Se o Michel Foucault me ouvisse, dava-me uma chapada! Dir-me-ia: ‘ouve lá miúda, já se evoluiu depois disso!’ Só que há mesmo qualquer coisa, no corpo, que está acima da vontade humana, dos desejos. O corpo engendra a verdade. As feridas engendram a verdade”.²¹²

É esta atração pelo real corpóreo e quotidiano como forma de engendrar a verdade, responsável pelos momentos de auto-referencialidade extrema – em que o corpo do intérprete e a sua capacidade de gerar presença são os principais suportes –, que radicaliza a relação com o público que vinha sendo desenhada desde a *descida da cena*. É ainda ao produzir em cena actos que, na sua natureza, partilham o mesmo estatuto do real não-teatral, ou seja, que têm o mesmo valor simbólico que a realidade quotidiana – resgatando assim a sua dimensão documental e etnográfica – que o lugar ético do artista é partilhado com o espectador. O papel do público por relação à revelação da verdade em palco e ao risco liminar que isso constitui é claríssimo no discurso de Angélica Liddell. Em 2008, numa entrevista a Cláudia Galhós durante o Festival Cítemor,²¹³ a encenadora comentava:

Acredito em colocar o espectador numa situação extrema para que possa reflectir e para que possa gerar um conflito. Se nós proporcionarmos informação sobre a qual estamos todos de acordo e não levares o [espectador] até nenhum lugar extremo, então tudo vai ser dúbio, tudo vai ser mediano, tudo vai ser raso. Mas se tu o levas a uma situação extrema, evidentemente vais gerar-lhe conflito. **E eu trabalho gerando conflitos imorais para que o espectador chegue a conclusões morais.** [...] E esse é o processo que eu tento que

²¹¹ Poderíamos a este propósito explorar as proximidades dramáticas de alguns trabalhos do catalão Sergi Faustino, *Nutritivo* (2003) ou *Estilo Internacional: Investigación Alrededor de un Cuerpo Cansado* (2011), mas deixarei essa discussão para outra oportunidade.

²¹² Transcrição da folha de sala do espectáculo na *Culturgest*, Lisboa (“Pornografia da alma: entrevista com Angélica Liddell”, entrevista de Christilla Vasserot, Festival de Avignon, 2010, p. 7).

²¹³ Tal como aconteceu com Rodrigo García, Angélica Liddell manteve uma relação de grande regularidade com o Festival Cítemor, apresentando em 2007 *Lesiones Incompatibles con la Vida*, seguida de *Broken Blossoms* e *Uo no soy bonita*; em 2008, *Boxeo para Células y Planetas*; em 2009, *Te Haré Invencible con Mi Derrota*; e em 2013, *Love Exposure: yoko's corinthians 13 speech. beethoven – symphony no 7*.

chegue ao espectador. Claro que isso por vezes também gera uma rejeição por parte dos outros porque entendem-no de uma maneira absolutamente literal.²¹⁴

E em Avignon, em 2010:

O que pretendo é colocar o espectador em conflito consigo mesmo e com o mundo através da exposição da nossa própria dor. E então o que tento realmente, como em qualquer relação do espectador com uma obra de arte, é que se identifique com os sentimentos e que os compreenda, e ajudá-lo a compreender o mundo e, neste caso, ajudar a compreender melhor de que somos feitos e os nossos próprios conflitos. O conflito do homem consigo mesmo. Então o que busco é essa **identificação através de uma tensão máxima**. De submeter o espectador a uma tensão. Uma tensão emocional.²¹⁵

Este processo de utilização instrumental de um repertório de signos próprios das dramaturgias do real – a tal *coleção de artefactos performativos* (objectos, pessoas e acções) apresentados como *exemplares autênticos da vida real* –, para, neste caso concreto, *transformar o actor em não-actor* que interpreta o seu eu biográfico de forma íntima e brutalmente vulnerável, torna ainda mais claro para a nossa análise os aspectos essenciais dos processos dramáticos de que nos ocupamos nesta tese. Essa *transformação* é descrita por Liddell nos seguintes termos:

O risco que se corre é o risco de trabalhar com os seus próprios sentimentos e isso deixate num **estado de exposição total**, de **vulnerabilidade total** e **trabalhamos com essa vulnerabilidade**, e esse é o maior risco que logo se traduz também num esforço físico e eu dizia às actrizes que tinham de trabalhar como se tivessem de levantar a sua **própria vida** e cada coisa que fazemos em cena eu dizia-lhes que tinham de fazer cada gesto como se fosse através desse gesto que teriam de sobreviver ao sofrimento e à dor e utilizar tudo isto para sobrevivermos a nós próprios. Por isso torna-se compatível o esforço físico com o risco emocional que assumes, ao relacionar-te com o teu próprio sentimento, com a tua própria parte escura, com a tua dor, com a tua própria existência emocional. Não nos deixa intactos. Não é uma peça que nos deixe realmente intactos. A nós mesmos, como actores. Agora mesmo respondia a um jornalista que me dá a impressão que, quando acabamos a *La casa de la fuerza*, **não somos actores**. No Ano de Ricardo (2005),²¹⁶ estou consciente que sou uma actriz, mas na *La casa de la fuerza* creio que não se trata disso... não somos actores em cena, é outra coisa.²¹⁷

Assim, a criança, os cigarros, as cervejas, os mariachi, os halteres de ginásio, os sofás, o sangue real e as feridas, o *strongman* a virar o carro ou o descascar de batatas

²¹⁴A afirmação de Liddell é feita a propósito do espectáculo *Boxeo para Células y Planetas* de Julho de 2008 (transcrição do vídeo online, tradução da minha responsabilidade) [em <<https://www.youtube.com/watch?v=IkMoAGlqkEE>>, último acesso 20/02/2016].

²¹⁵ Conferência de imprensa no Festival de Avignon sobre *La Casa de la Fuerza* em julho de 2010 (transcrição do vídeo, tradução da minha responsabilidade) [em <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1804>>, último acesso 20/02/2016].

²¹⁶ Liddell refere-se a uma peça anterior que apresentou, a convite do director do festival, em simultâneo nesse ano em Avignon.

²¹⁷ *Ibidem*.

para um alquidar são como vestígios culturais exemplares, que Liddell, tal como um etnógrafo clássico, escolhe, segmenta, retira, e leva consigo para palco, construindo, qual museu, um cenário real, uma reprodução do mundo, do seu mundo, para se representar a si mesma (como uma não-atriz) e para exhibir a verdade da sua dor, exorcizando-a e encenando um efeito de deslocamento, estranheza, medo e desejo próximo daquele que sentimos perante um artefacto exótico que se sacrifica ao olhar do público para que este possa viver um processo de transformação e encantamento.

É também uma auto-representação concreta, do tipo que atribui ao corpo em acção não-teatral uma sensibilidade que vive da sua crueza literal, que vemos na abertura da peça *Inferno* (2008), parte da trilogia inspirada na *Divina Comédia* de Dante, levada à cena pela companhia italiana Societas Raffaello Sanzio. O espectáculo começa com a entrada do próprio encenador, Romeu Castellucci, que se dirige à boca de cena na Cour d'Honneur do Palais des Papes, perante uma plateia apinhada durante o Festival de Avignon, para afirmar: “Je m'appelle Romeo Castellucci.” De seguida, sete pastores alemães, cada um rigidamente preso por uma corrente pela mão do seu treinador, entram no palco. O espaço sensível é ocupado pelos fortes latidos de excitação e nervosismo. Ao fundo, Castellucci prepara-se, em frente a todos, e veste um fato utilizado pelos treinadores profissionais de cães-polícia. O fato deixa-lhe a cabeça a descoberto e não pode haver dúvidas de que é Romeu Castellucci que, ao seu sinal, é atacado pelos três cães soltos pelos seus treinadores [*imagem 47*]. A versão em filme do espectáculo oferece-nos um grande-plano do rosto de Castellucci e podemos ver sua expressão tensa e a respiração profunda com que se prepara para o ataque do primeiro cão. O plano mantém-se fechado e conseguimos ver a força de cada cão que é solto e a violência do seu impacto no fato de protecção, que os animais abocanham e sacodem sem largar. A cabeça desprotegida mostra-nos o rosto do encenador-intérprete na sua crueza instintiva e defensiva.²¹⁸ O ataque, que reproduz uma situação concreta de treino policial, não deixa qualquer espaço para a interpretação mediada, embora seja ela mesma uma mediação de sentidos a serem atribuídos pelo espectador. O medo e a tensão demonstrados pelo performer correspondem à situação real por si vivida e, neste sentido, a representação assume a concretude do corpo que suporta uma acção.

²¹⁸ Consultámos a edição DVD *Inferno, Purgatório, Paradiso de Romeo Castellucci* (2009), Arte Editions / La Compagnie des Indes / Societas Raffaello Sanzio. Excertos das cenas referidas podem ser vistos aqui: <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/inferno> [último acesso a 21/02/2016].

Poderíamos pensar esta cena a partir da sua proximidade a uma demonstração circense, mas ela aqui interessa-nos na medida em que pode ser considerada como mais uma entrada num possível catálogo de *artefactos performativos do real*. Para o olhar treinado do espectador de teatro europeu contemporâneo – certamente bem representado na plateia do Palais de Papes, o mesmo onde o Living Theatre apresentara e impressionara décadas antes com o seu *Paradise Now* –, a cena tem tanto de tensão quanto de confirmação. Aliás, este *Inferno* teria ao longo da hora e meia de espectáculo vários outros momentos da mesma natureza: um intérprete virtuoso que escala os vários metros de altura da fachada do próprio Palácio, cujas paredes delimitam o espaço da cena formado pela *cour d'honneur*; a criança que grafita nessa mesma parede a palavra “Jean” e que joga basquete; um piano que é posto em chamas e um cavalo que é tingido de vermelho-sangue; a carcaça de um carro verdadeiramente destruído num acidente.

Acrescem a estas cenas o corpo central da dramaturgia interpretado por dois grupos de não-actores. Um constituído por mais de três dezenas de adultos que, em grupo ou a solo, protagonizam várias acções e coreografias; um outro é formado por um grupo de crianças que parecem materializar de forma literal a nossa ideia de artefacto performativo: por detrás de uma cortina humana formada pelo primeiro grupo, é revelada, a determinado momento, uma estrutura de vidro que se assemelha a uma vitrine ou a um aquário e que contém no seu interior cerca de sete crianças – uma delas bebé ainda e as restantes entre os dois e os três anos – que brincam num espaço semelhante à sala de uma creche [imagem 48]. O som captado no interior do aquário-vitrine-jaula é amplificado para o exterior. A cena dura cerca de três minutos e a acção dramática parece centrar-se mais no próprio acto de observação do público que olha para o dispositivo criado para exhibir o objecto do seu olhar, do que nos intérpretes, que se limitam a estar presentes, aparentemente alheios à sua condição. Segundo Tackels, o trabalho da Societas Raffaello Sanzio trata justamente da procura de formas de “acabar com a representação” (Tackels 2005: 27) e de atingir “*la vérité par le corps*” (Tackels 2005: 32-33). Não será por caso que o autor coloca a palavra “actor” entre aspas quando se refere ao trabalho de Castellucci:

Les “acteurs” de la Societas, même indirectement, sont les héritiers fidèles de la pensée vertigineuse qu’Artaud développait dans les différents textes qui composent *Le Theatre et son double*. Rarement l’impossible posture « théorique » d’Artaud n’avait aussi fortement pris corps sur un plateau de theatre : la violence des corps exposés, leurs cris, leur rythme dérythmé, leur stridence à peine supportable, la langue profuse des matières que l’on dit

(à tort) inertes, l'importance dramaturgique de toute présence organique – l'expression, par tous les moyens qu'offre l'espace, les questions que pose la vie, quand elle est vraiment *vitale*. Dans chacune de leurs interventions (qu'il s'agisse des spectacles, des livres, des enregistrements, des lectures, performances ou oeuvres plastiques), la Societas Raffaello Sanzio cherche à faire vivre, modestement mais concrètement, la révolution théâtrale qu'Artaud appelait de ses vœux. (Tackels 2005: 32)

A companhia é um dos exemplos explorados por autores dos teatros do real como Sánchez (2007), Lehmann (1999), Ridout (2006,2011) ou Erika Fischer-Lichte (2005, 2007), na medida em que a liminaridade dos intérpretes é sobretudo de natureza corporal transformada em matéria iconoclástica. Nesse sentido, não é o relato das vidas destas pessoas que importa nem as razões pelas quais são o que são, mas sim o tipo de materialidade que emerge através da presença do próprio “excesso” apresentado pelos corpos dos performers. Esse excesso é, ele mesmo, material dramático, e na medida em que o corpo do actor tem aquela forma particular que é ela mesma fonte do acto teatral, esse mesmo corpo pode prescindir do treino técnico convencional e “keep on inhabiting his/her body in an authentic way, for these are the immanent qualities it possesses” (Papalexiou 2011: 1). Vejamos alguns exemplos concretos e paradigmáticos descritos por Fischer-Lichte:

[...] their decrepitude, caducity, or physical excess were presented in ways that shocked the spectators. They broke into cold sweat, their hands began to shake, their breath slowed down or accelerated; they felt frightened, disgusted, or ashamed. In *Giulio Cesare* (Hebbel Theater Berlin 1998), for example, a very frail and infirm old man (Caesar) came on stage, barely able to keep himself upright. In his frailty, he touched as well as appalled the spectators. Another performer had just undergone an operation on his larynx (Antonius). A microphone was implanted in its place that helped make audible his tortured, voiceless attempts to articulate himself, incessantly reminding the spectators of his wound. A half-naked, obese giant reminiscent of a Sumo wrestler entered the stage as Cicero. He seemed to be drowning in his obese body; the woollen mask pulled over his face only enhanced the sense of a faceless monster lacking all sense of identity. The ensemble further comprised two anorexic actresses who seemed poised on the threshold of death (one of them died just before her guest appearance in Berlin and was replaced by a very slim, fragile dancer). The actors' and actresses' individual physicality had such an immediate and disturbing impact on the spectators that they were unable to establish any relationship to the dramatic characters the performers supposedly represented – even if one might have interpreted their various bodies according to the characters they were portraying in retrospect. During the performance itself, the actors were not perceived as signs for a particular character but solely in terms of their specific materiality. (Fischer-Lichte 2008: 86-87)

O que é profundamente interessante nesta busca de uma *vérité par le corps* que traz consigo o legado de todas as epifanias de ruptura que a antecederam e que agora se vêm concretizar no momento de uma nova viragem de século – dos anos 90 do século XX até meados da segunda década do século XXI – é que ela se manifesta de formas

muito diversificadas, ajudando nessa diversidade a reforçar o campo mais alargado dos teatros do real. É também de um “teatro da margem”, da “alteridade” e da “falha”; de um “teatro da contradição”, de um “théâtre professionnel qui ce rêve amateur” ou de um “théâtre-handicap à la frontière entre l’art et la vie” (Delbono 2004: 13-14) que se fala quando se convoca o exemplo de Pippo Delbono.

No seu livro *Le Corps de l’acteur* (2004), que compila um conjunto de entrevistas feitas por Hervé Pons, encontramos vários momentos que sintetizam os encontros de Delbono com as margens e os seus habitantes e que permitiram ao encenador responder à urgência de aceder a “uma nova linguagem”. A sua perspectiva é um exemplo importante para nós, na medida em que torna muito visível como é que o legado das “velhas epifanias” das vanguardas do século XX parecem ser, de facto, o material a partir do qual alguns autores conseguem construir a sua própria renovação. Aquilo que parecia ser uma intensa luta pela conquista de um novo lugar para o actor em Grotowski ou Julien Beck surge nos anos 90 como uma inevitabilidade a ser cumprida. A atenção dada ao corpo biográfico e a rejeição de um determinado tipo de virtuosismo técnico continuam a desempenhar um papel de afirmação criativa e pessoal, como se o ciclo iniciado pelas vanguardas só agora estivesse a ser fechado.

[...] ma recherche c’est basée sur les principes dramatiques qui peuvent être exprimés par le corps. Il ne s’agit pas la quête d’une virtuosité physique, acrobatique ou contorsionniste, mais d’une recherche de la force interne à chaque mouvement. [...] l’art des acteurs n’est pas de l’ordre de la virtuosité mais procède d’une l’énergie vitale. Le théâtre devient vital lorsque le public oublie la technique d’art, car l’acteur est parvenu au plus profond de lui-même. Qu’il fait corps avec le public. (Delbono 2004: 19, 39)

O mesmo livro integra ainda uma entrevista ao actor da companhia Pepe Robledo, onde este descreve como se deu a ruptura com o seu corpo “rígido” de actor profissional, recorrendo justamente – tal como Grotowski havia feito com Cieślak – a momentos carismáticos da sua biografia pessoal para os traduzir, não apenas em força poética e dramática, mas também em técnica para um novo modelo de interpretação:

J’étais son premier acteur, il [Delbono] me disait, à l’époque, que mon corps était trop rigide, comme sculpté dans un seul bloc, que chacune des parties de mon corps devait être autonome, mes bras, mes jambes, mes yeux... Je ne comprenais pas exactement ce qu’il voulait dire. Il regardait mon travail avec méfiance, me répétant inlassablement que ce que je montrais sur le plateau n’était pas moi. Que je n’avais pas trouvé ma vérité. Un jour, il m’a demandé d’aller chez moi, de récupérer toutes les lettres que ma soeur m’écrivait pendant la dictature en Argentine. Je les ai lues. Elle me parlait de la torture, de la censure, de la mort, de la peur... De toutes ces lettres, j’en ai reconstitué une seule que

je lis dans *Il Tempo degli assassini*. **J'ai compris que pour Pippo, mon expérience de vie, ce que je suis, est plus important que mon travail d'acteur.** (Delbono 2004: 19)

Mas, em Delbono, a sua própria biografia desempenha um papel central na definição do seu trajecto enquanto criador em busca de uma nova linguagem – a doença e a vulnerabilidade conduziram-no a uma limitação física que o obrigou a procurar uma alternativa dramática que possibilitou a inclusão dos encontros que essa condição de fragilidade liminar proporcionou num momento epifânico de transformação pessoal: “Ma maladie a été l’occasion de rencontrer Bobò. La détresse m’a permis de rencontrer d’autres exclus de la société, des marginaux, parce que je l’étais aussi. C’est ce détachement par rapport à mes précédentes “valeurs” qui m’a permis de les rencontrer (Delbono 2004: 65). Bobò era, nas palavras do próprio encenador, um homem pequenino, mudo, analfabeto e microcéfalo que tinha passado cinquenta anos da sua vida num hospital psiquiátrico (Delbono 2005: 48). O encontro com Bobò foi o culminar de um processo que tinha começado com uma peça de 1992, *Henrique V*, a partir de Shakespeare, um espectáculo que recorria a intérpretes não profissionais, habitantes dos lugares em que a peça era apresentada. Foi nessa experiência que emergiu uma reflexão sobre as possibilidades de uma outra forma de presença na cena que “soit tout autant valable pour des amateurs que pour des professionnels” (Delbono 2004: 48). Essa nova horizontalidade mudou estruturalmente a sua forma de trabalho, na medida em que deslocou o eixo do tal virtuosismo técnico do paradigma mimético para o virtuosismo da autenticidade corpórea e biográfica. O seu encontro assume igualmente contornos de uma epifania:

Quand je suis arrivé dans l’hôpital psychiatrique de Bobò, moi aussi j’avais perdu la tête, mon corps était totalement rigide, voir Bobò, son petit corps et toute cette poésie qui s’en émanait m’a bouleversé. J’étais blessé et cependant très ouvert sur le monde, à ce moment-là je détestais tout ce que j’aimais auparavant, les danseurs, le training, je ne pouvais plus voir un danseur ou un acrobate, cela me rendait malade. Alors j’ai vu Bobò, j’ai vu dans ce petit corps, avec ces genoux fragiles, une beauté inédite, d’une force intense, qui s’est imposée à mon travail. (Delbono 2004: 48)

É no espectáculo *Guerra* (1998), ao qual se juntariam Gianluca Ballare, um jovem com síndrome de Down aluno da mãe de Delbono, e Nelson Laricia, um ex-sem-abrigo aristocrata, que se consagra a sua nova linguagem dramática. O espectáculo não tinha diálogos nem personagens e, num espaço despojado de cenografia e adereços, as acções físicas dos actores davam corpo a uma guerra interior e biográfica que usava da condição liminar dos intérpretes para falar das próprias misérias do mundo.

Guerra est le besoin urgent de représenter la vie qui naît de la marginalité, de la souffrance et de la diversité, besoin qui est ici, hurlé, dansé, joué. [...] Un baraque foraine provenant du monde de « l'anormalité », de la folie et du handicap qui se retrouve dans le monde magique du théâtre.²¹⁹

Uma das imagens mais conhecidas de Bobò é justamente retirada dessa peça, em que aparece vestido de alerquim de mão dada a Gianluca, que está maquilhado de palhaço e com um figurino florido com referências orientais [imagem 49]. Na entrevista a Hervé Pons, Delbono recorda a cena em que Bobò chega segurando um ramo de flores e se deixa ficar, dançando na sua imobilidade. Esse momento, diz o encenador, recorda-lhe um outro, quando em jovem viu pela primeira vez o actor japonês de butô Kazuo Ohno, que demorou dez intensos minutos para atravessar o palco, concluindo: “Ce qui demanderait à un acteur énormément de travail, Bobò le fait naturellement.” (Delbono 2004: 49). De alguma forma em Pippo Delbono um *corpus ethnicum* valorizado pela sua autenticidade intrínseca se sobrepõe ao corpo disciplinado do actor profissional. Os autores que têm escrito sobre o encenador mostram-se rendidos à sua estratégia de deslocação da técnica e da linguagem dramática para esse lugar de “espontaneidade”:

The emotive impact of certain images is clearly evident; yet the truth is actually much more structured and complex than you can expect, considering the artistic quality and the characteristics of these “anomalous” actors. Although their training experience has not passed through any schools, any exercises, any improvisations, Delbono’s actors have, all the same, learnt how to be intense and extraordinary in their gestures and movements; what made them so strong and true is the burden of an existence spent in the struggle of living and, even, simply surviving. Their bodies have met such dangerous and deep feelings and experiences that they have been taken to the essential core of things, to what is necessary at every moment, teaching them how to be always present, spontaneous and precise in all their gestures, as if that gesture could be the last one. (Fiaschini 2011: 4)

O colectivo alemão Rimini Protokoll²²⁰ optou por designar como *especialistas* (*experts*) (Malzacher 2008) os seus intérpretes não-actores cuja técnica e qualidade dramática depende daquilo que são e que experienciaram no mundo fora do teatro.

²¹⁹ Em <<http://www.theatre-contemporain.net/textes/Guerra/>> [último acesso a 25/02/2016].

²²⁰ O Rimini Protokoll integra três encenadores – Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel – que estudaram juntos em Gissen, no experimental instituto de estudos de teatro aplicado. Começaram a ficar famosos a partir de 2000, quando criaram um conjunto de peças que recorriam a intérpretes não profissionais e a situações *site specific* com uma abordagem documental (*Deadline*, 2003; *Mnemopark*, 2005; *Call Cutta*, 2005; *Cargo Sofia*, 2006, por exemplo). Têm apresentado trabalhos recorrentemente em Portugal, nomeadamente com uma produção *site-specific* para a cidade de Lisboa, *Remote X* (2013), na qual tive oportunidade de participar no contexto do trabalho de campo. Algumas das suas obras inesquecíveis já foram apresentadas em Lisboa: *Chácara Paraíso*, com Lola Árias (Culturgest/alkantara festival, 2008), *Rádio Muezzin* (alkantara festival, 2010) e *Mnemopark* (Culturgest, 2007).

São performers especialistas em experiências particulares, em determinadas tarefas ou em certas memórias, dominam técnicas, situações ou *hobbies*²²¹. Esta escolha em realçar o saber e o conhecimento patrimonial sobre algo como a principal mais-valia destes intérpretes pretende erradicar a possibilidade de os designar como amadores, pois são as próprias categorias técnicas convencionais do teatro que se pretende abolir. A razão da sua presença no palco é então muitas vezes um pedaço banal da sua vida biográfica ou a competência de um saber profissional ou a experiência profunda em alguma coisa ou a sua relevância social (Arfara 2009: 115).²²² Numa entrevista realizada durante o trabalho de campo por ocasião da minha participação na peça *Remote Lisboa* (2013), Stefan Kaegi desenvolveu uma reflexão da qual transcrevo um excerto longo. Nele, o encenador procura fazer a sua própria genealogia de como surge aquilo a que alguns jornalistas chamaram *real trend* para designar esse movimento gerado ao longo dos anos 90 e que está associado, não apenas aos intérpretes não profissionais, mas a uma emergência do real na cena a partir de um registo autobiográfico e documental.

Eu tinha estudado em artes plásticas e em certo momento não me interessei mais por produzir artificios ou fazer esse tipo de performances que nas artes plásticas faziam e que duravam quatro horas e que implicavam um certo sofrimento do protagonista. Como eu vim do jornalismo, eu queria fazer outra coisa. Como os meus colegas não tinham jeito para vender as suas peças, eu comecei a fazer curadoria dos seus trabalhos e organizar exposições para eles. Mas no mesmo momento eu achei interessante, não apenas expor esses artistas, mas também expor, por exemplo... um cara que era um coleccionista de cigarros fumados (!) O resto dos cigarros! Um cara incrível! Ele tinha uma colecção de dez mil cigarros de todo o mundo. Ele viajou muito na vida dele e então cada cigarro tinha escrito a data exacta e o lugar... Naquela época interessei-me muito por coleccionistas, por essa paixão. Então nessa época fiz uma exposição que se chamava *Jäger und Sammler* – que seria qualquer coisa como caçadores-colectores. Então fiz esse ciclo. De um lado os recolectores, do outro os que... buscavam o novo. Depois encontrei um grupo de caçadores de verdade que tinham todo um sistema de sinais [*reproduz os sons e explica sonoramente os sinais*]. E achei muito interessante esse grupo. Vinham

²²¹ Uma discussão a desenvolver futuramente seria cruzar estes performers especialistas de si mesmos com a noção de *delegated performance* de Claire Bishop (2012), mas a sua reflexão aplica-se sobretudo às artes plásticas e à *performance art* num sentido mais estrito, distanciando-se, como a própria autora afirma, das lógicas da presença de não-actores no teatro. Ainda assim valerá a pena desenvolver esta questão numa outra oportunidade. Por *delegated performance*, a autora entende: “[...] the act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his/her instructions. This strategy differs from a theatrical and cinematic tradition of employing people to act on the director’s behalf in the following crucial respect: the artists I discuss below tend to hire people to perform their own socio-economic category, be this on the basis of gender, class, ethnicity, age, disability, or (more rarely) a profession.” (Bishop 2012: 219).

²²² “They redefine the theatrical event as a social practice not to confirm the world as it is but to reintroduce art in a public space as an attitude within the world. What they want to reveal by using the experts, is not to capture reality but rather to constitute a typology of this reality it cannot be reduced to the banality perceived by the naked eye” (Arfara 2009: 115).

com os seus uniformes, com uma forma de autenticidade e um interesse numa forma de performance que significava algo para eles que não era o mesmo que significava para o público que estava lá para consumir arte. Então acho que foi a partir daí que comecei mais e mais e mais com a ideia de convidar pessoas de outros nichos sociais, no começo basicamente como uma forma de *ready made*, e convidei-os para eles falarem do que eles faziam, ou fazer assim algo e explicar. Depois organizei uma palestra de um criador de galinhas, chamava-se *Peter Hellars fala de criação de galinhas* (*Peter Heller spricht über Geflügelhaltung*, 1997) e toda a gente pensava que ia ser uma performance apenas com um título muito longo, mas era só isso. Peter ia e falava... sobre a criação de galinhas. E quando ele descrevia como moram as galinhas, como convivem, parecia ser como uma metáfora para o mundo.

Então eu me interessei muito por esse lado, comecei a trabalhar mais com pessoas que não eram actores e eu acho que isso convivia, por casualidade, não sei, ou por estar no ar de certa forma esse *reality trend* que era uma atitude geral [o *return of the real* de Hal Foster] que funcionava em distintos lugares. Para mim, o *reality TV* da televisão não tem nada que ver com o que eu faço directamente, mas também surge, sei lá, de uma necessidade de chegar mais perto, de ter uma experiência talvez mais autêntica e directa do que o olhar actores e coisas mais artificiais, mais preparadas.

Na mesma entrevista, Kaegi esclarece como surge esta relação com os “especialistas” e como ela é, não só muito complexa, como também muito dependente da natureza de cada projecto. No espectáculo *Rádio Muezzin* (2008), quatro muezzins do Cairo – encarregues em cada mesquita pelo cântico de chamamento para a oração – entram em cena para nos contarem as suas histórias e relatarem as suas experiências. São um professor do Alcorão, cego, que viaja para a mesquita num pequeno autocarro durante duas horas todos os dias; o filho de um agricultor e antigo condutor de tanques do Alto Egipto, que costuma aspirar a alcatifa da sua mesquita; um electricista que começou a decorar o Alcorão depois de um acidente grave; um culturista que ganhou o segundo lugar no campeonato de recitação do Alcorão; e um técnico de rádio, que aprendeu a encriptar sinais de rádio em Aswan High Dam. O espectáculo conjuga os seus relatos com vídeos e fotos do seu quotidiano. É importante para a dramaturgia a circunstância de esta ser uma actividade em vias de extinção, pois o Ministério dos Assuntos Religiosos Egípcio pretende introduzir um sistema de rádio fechado que transmitirá a voz de um único muezim ao vivo e em simultâneo para todas as mesquitas do Estado.²²³ O espectáculo, aparentemente singelo na sua dimensão quase-etnográfica, assumiu no entanto contornos muito complexos pelas longas e delicadas negociações com vários agentes envolvidos no evento em si e pelas suas repercussões institucionais, influenciando directamente as possibilidades e limites da dramaturgia. “Eram pessoas muito diferentes de mim, por isso entendê-los, entender até que ponto tenho de respeitar

²²³ Da folha de sala de *Rádio Muezzin* (Teatro Municipal São Luiz / alcantara festival, Lisboa, 2010).

certas regras que existem lá e ao mesmo tempo tentar encontrar formas que vão mais longe e que façam com que eles saiam um pouco da ‘pura’ mesquita, falando da sua vida ‘não santa’. Isso foram tudo negociações muito longas, diplomacia do mais complexo que eu já tinha experienciado”, afirma Kaegi na mesma entrevista. Para além da intervenção dos próprios intérpretes, havia que lidar com os *serviços secretos*, que poderiam exercer o veto, o presidente Mubarak, os ministros da religião, e ainda o Instituto Goethe. No espectáculo *Cargo Sofia* (2006),²²⁴ um projecto *site-specific* em torno das histórias de condutores de camiões búlgaros, “nómadas da auto-estrada” num mundo em mudança, as negociações tornaram-se tensas no momento em que foi introduzida na dramaturgia do espectáculo a questão da compra da companhia estatal búlgara por uma companhia alemã e da alegada exploração dos baixos salários dos búlgaros, assim como questões de corrupção. A determinado momento, apareceram os advogados da companhia tentando bloquear a exibição da peça através da intervenção judicial. “De repente era muito real a preocupação de como se representam as pessoas”, tal como tinha acontecido com os egípcios muezim e voltou a acontecer numa peça sobre o Cazaquistão, *Bodenprobe Kasachstan* (2011), em que o embaixador assistiu à estreia em Berlim e no dia seguinte fez queixa ao Presidente da Câmara, acusando que havia “um espetáculo que ‘é um insulto ao Cazaquistão, fala que não somos democráticos’ – o que é verdade! Não são mesmo!”, conta Kaegi.²²⁵ “Não conseguindo impedir a realização do espetáculo, passaram a comprar cinco entradas por dia com o

²²⁴ Sobre o espectáculo: “They have their first names written directly under the windscreen; they are sitting 2 meters above street-level and have 500 hp under their right foot. They have seen all countries of Europe but they know the cities only from signposts. Regional differences for them boil down to the fast food restaurants by the roadside toilets. Bulgarian truck drivers used to supply the East with jeans and porno magazines and the West – with Bulgarian tea and Polish vegetables. In the enlarged European Union they are the nomads of cargo transport: they no longer have tents and not yet Internet, but they work and live on less than 6 mobile square meters in front of their 40-ton freight” [em <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_108.html>, último acesso a 4/03/2016]. O espectáculo decorria dentro de um camião em movimento e uma plateia foi montada no convertor de transporte de cargas, com uma das paredes transformada numa grande janela. O público era então conduzido por um condutor que, da cabine, e através de um sistema de instalação sonora, ia contando as suas histórias biográficas enquanto conduzia o camião e o seu público-mercadoria por determinados trajectos e paragens. Para cada cidade visitada pelo camião era desenhado um trajecto específico.

²²⁵ Sobre o espectáculo: “In the 20th century people were shipped between the continents like barrels of oil. The documentary-theatre piece ‘Bodenprobe Kasachstan’ (Soil Sample Kazakhstan) sets out in search of oil with a cast of individuals able to talk about the resource in terms of personal history. Stefan Kaegi and his team began casting in March 2010; the biographies brought together on the stage trace the route of the pipelines from Germany back to Kazakhstan then below the ground. ‘Bodenprobe Kasachstan’ enables five performers to return to their almost-forgotten Kazakhstan and meet up with distant relatives via CinemaScope messages. The theatrical result is a simulated Kazakhstan, a celebration in Russian and German of the trails of the steppe, the paths of people’s lives, of oil, and of power” [em <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4982.html>, último acesso a 4/03/2016].

objectivo de, todos os dias, mesmo antes de a peça acabar e de começarem os aplausos, um elemento desse grupo de espectadores levantar-se e gritar “Eu sou do Cazaquistão, eu sou do Cazaquistão e este espetáculo é um insulto ao meu país; todos queremos voltar ao nosso país”, e dirigindo-se a um dos intérpretes: “Eu sou um fiel e tu és um traidor, tu dizes que não queres voltar para o Cazaquistão... Cazaquistão para sempre!”, e saía porta fora... “Muita pressão!”, diz Kaegi. Seria um interessante caso de interação com o público e de feliz emancipação do espectador, não fosse esta polémica ter consequências graves para os próprios intérpretes que estão a contar as suas histórias reais em cena.

É complexo quando trabalhas com as pessoas que... claro, depois deste evento com a embaixada do Cazaquistão, um dos meus protagonistas que tem muita família no Cazaquistão ficou preocupado porque desaparecem pessoas, tem tortura, tem jornalistas na prisão e tudo isso. Então, ficou muito preocupado. Até agora não aconteceu nada mas não sabemos. Acabámos cancelando uma viagem para a Rússia onde íamos apresentar o espetáculo porque ele estava em pânico porque... claro... – agora são as eleições este fim de semana e Putin não tem nada de democracia – e como são aliados do Cazaquistão, e alguns deles ficaram com muito medo de viajar para lá [com o espetáculo].

Mas de certa forma é bom de ver também como... “that it matters”, que não estás no espaço vazio do “everything goes”.

De certa forma é sempre muito complicado essa “A word”, autenticidade, porque, na verdade, quando eles estão em cena, não têm nada de autêntico, isso é uma obra de teatro e o facto de que não sejam atores não muda o facto de que o que vês é altamente artificial mas tem atrás essa autenticidade que produz o “that it matters”. Como se diz em português, não sei... que importa, que se está dizendo: “Eu.”

Houve um momento nos 90 que achámos que qualquer coisa que tu fazes no cenário não vai nunca ter uma interação com a realidade lá fora. Hoje em dia, eu acho que sim... não vais poder ser Brecht, mudar o mundo, fazer a revolução no mundo a partir da cena, isso não vai acontecer, mas vai ter muitas implicações. Criar uma peça, hoje em dia, com esses métodos, é criar uma forma de realidade, talvez não altere a realidade que está lá, mas cria uma realidade que tem uma vida própria. [Por exemplo] Sei lá... os camionistas ficam trabalhando durante dois anos num espetáculo assim e muda a vida deles, claro, totalmente. Tem gente que se divorciou depois de trabalhar com a gente. Tem uma pessoa aqui que participou numa peça [Deadline, 2003] sobre a morte, que falou dentro da peça sobre a morte dele e como ele organizaria e ainda aguentou o último grande festival para que fomos convidados, o Theatertreffen, e depois ele morreu. Não em cena, mas era quase como que se cumpria, ele queria muito participar nisso, era o sonho dele, ele aguentava, aguentava, mas nós não sabíamos que ele estava muito doente e que pouco depois estávamos no enterro dele sobre o qual ele sempre tinha falado em cena.

Stefan Kaegi surge-nos como um colecionador de personagens e contextos sociais reais. E os indivíduos que são exibidos na qualidade de representantes de si mesmos, enquanto registos documentais de determinada realidade, apresentam como principal ferramenta o seu *corpus ethnicum*, no sentido não apenas da sua presença

corpórea, física, mas também enquanto detentores de um *corpus* mais vasto constituído pelo seu conhecimento, pelas suas memórias, pelas suas experiências de vida autênticas, pelos objectos e imagens que transportam consigo. Num contexto artístico fortemente institucionalizado, que permite que tudo o que é nele apresentado seja percebido como arte, é o próprio acto performativo que parece tomar de empréstimo o registo artefactual típico do regime de exibição do museu etnográfico. Mas para que tal aconteça foi necessário um longo caminho de treinamento do olhar que fez com que o espectador do início do século XXI tivesse já naturalizado uma *avant-garde sensibility* (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 203) que permitiu alargar radicalmente as fronteiras da arte, nomeadamente através das sucessivas epifanias proporcionadas pelos confrontos, deslocamentos e apropriações entre mundos e realidades até aí considerados desconectados e independentes, alimentando-se do efeito produzido pela revelação de tornar o “unfamiliar comprehensible” (Clifford [1988] 1999: 121). Nesta *predisposição etnográfica* que percorre o século XX – e que adquire os contornos de uma possibilidade já convencional na viragem para o século actual – reside, a meu ver, uma parte importante do entendimento do fenómeno dos teatros do real. É nesse sentido que recorremos à expressão que Baldassari utilizou para designar o papel das imagens coloniais reunidas por Picasso, alargando o seu sentido a esta prática mais vasta e permanentemente actualizada ao longo do século XX e primeiras décadas do século XXI de uma *predisposição etnográfica* para uma prática artística que reproduz até certo ponto processos de objectificação cultural do outro e do diferente. Segundo Baldassari, este *corpus ethnicum* é aquele que corresponde a um *corpus* visual com uma coerência particular e em que o corpo, na sua flagrante demonstração de presença física e *étrangeté*, exhibe o paradoxo da alteridade (Baldassari 2004: 340, 344).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett desenvolve no seu *Destination Culture* (1998) uma série de argumentos em que reflecte sobre a performatividade do artefacto no palco do museu e da exposição etnográfica. Proponho um movimento de reflexão inversa, partindo dos seus argumentos e olhando para a dimensão artefactual dos actos performativos que aqui nos ocupam. Segundo a autora, duas características marcam a “agência do exhibir” e a sua economia política – a estranheza do que é exibido em relação aos seus contextos de exibição e a forma como lhe é atribuído sentido no seu lugar de destino –, o lugar da exposição. Este processo de selecção e reinterpretação que

consiste em transformar aspectos da vida social em “traços” distintos para serem isolados, analisados, catalogados e posteriormente mostrados num novo contexto corresponde ao que Handler (1988) designa como objectificação cultural. Permite discriminar como “meaningful entities” o que eram anteriormente “unmarked practices”, conferindo novos significados e estatutos a práticas, objectos, indivíduos que eram anteriormente objectificados e percebidos noutros termos (Handler 1998: 77).

Tal como as personagens que se representam a si próprias e que trazem para o palco qualidades originais e irrepetíveis na sua crueza, verdade e incompetência técnica, também a performance expositiva dos objectos etnográficos, tal como Kirshenblatt-Gimblett os vê, assenta na exploração do paradoxo de mostrar coisas que não são para serem vistas ou que chegam a ser, até certo ponto ou por vezes, incompreensíveis:

When the value of such things has little to do with their appearance, showing them – asking that one look at them – unsettles the certainty that visual interest is a pre-requisite for display. The very absence of visual interest (in a conventional sense) points to ways that interest of any kind is vested. Particular kinds of interest not only guide the fragmentation and collection of the world and its deposit in museums, but also endow those fragments with their autonomy as artefacts. Ethnographic objects are a prime site for exploring these concerns. [...] They are artefacts created by ethnographers when they define, segment, detach, and carry them away. Such fragments become ethnographic objects by virtue of the manner in which they have been detached. They are what they are by virtue of the disciplines that ‘know’ them, for disciplines make their objects and in the process make themselves. For this reason, exhibitions, whether of objects or people, display the artefacts of our disciplines. They are also exhibits of those who make them. (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 2)

Assim, se, como defende Kirshenblatt-Gimblett, as exposições etnográficas são profundamente teatrais, poderíamos inverter o argumento e afirmar que os teatros do real são profundamente museográficos. Se a autora nos fala da performatividade dos objectos, eu gostaria de, seguindo-a, convocar a *artefactualidade dos actores não-actores*. Ambos, os objectos de exposição – os artefactos e os intérpretes não profissionais cuja biografia é de alguma forma a razão de merecerem ser vistos – são objecto de criação e de construção através da descontextualização e recontextualização num novo cenário. Ao contrário do que possa parecer e ser até defendido como forma da sua valorização, eles não são encontrados, mas antes criados a partir de um contexto que junta num mesmo lugar e tempo elementos que de outra forma nunca se encontrariam. No caso dos teatros do real falamos não apenas do cenário, dos adereços, das instituições prestigiadas onde são apresentados, dos vários intérpretes – que em muitos casos juntam não profissionais com profissionais muito experientes –, mas falamos

igualmente do encontro com o público que assiste ao espectáculo. Na entrevista acima citada, Kaegi, em determinado momento, explicava como se distanciava de outros grupos considerados como parte deste *real trend* – referia-se concretamente a companhias como Forced Entertainment, Bobby Baker, She She Pop, ou Gob Squad – que surgiam na cena representando-se a si mesmos, num registo autobiográfico. Para Kaegi, “eles eram muito introvertidos no sentido em que eu escutei gente falar sobre si mesmo, mas essas pessoas eram como eu”. O seu objectivo seria um outro, o de trazer para cena encontros improváveis. É idêntico o tipo de registo que vemos nos projectos por mim acompanhados – o encontro com uma prostituta verdadeira, com idosas a fazer de Natália Correia, com expresidiários negros a interpretar Heiner Müller, com crianças a presenciar a escatologia violenta própria do mundo dos adultos. Mas a pergunta que se coloca face a esta opção de juntar o improvável e com isso mostrar o que de outra forma nunca seria mostrado no contexto de uma performance teatral profissional, por ser tecnicamente frágil e impreparado face às regras ditadas pelo próprio campo de exibição, assemelha-se à pergunta colocada por Kirshenblatt-Gimblett aos objectos etnográficos: “Why save, let alone display, things that are of little visual interest? Why ask the museum visitor to look closely at something whose value lies somewhere other than its appearance?” (1998: 17). A nossa questão poderia ser reformulada da seguinte forma: porquê levar à cena alguém que não sabe representar? Porquê pedir ao espectador que assista à sua exibição assente em fragilidade e instabilidade, características que estão nos antípodas do que se espera de um actor? Segundo a autora, a resposta reside na *autonomia artefactual* [artifactual autonomy] do objecto exposto.

Ethnographic artefacts are objects of ethnography. They are artefacts created by ethnographers. Such objects become ethnographic by virtue of being defined, segmented, detached, and carried away by ethnographers. They are ethnographic, not because they are found in a Hungarian peasant household, Kwakiutl village, or Rajasthani market rather than in Buckingham Palace or Michelangelo’s studio, but by virtue of the manner in which they have been detached, for disciplines make their objects and in the process make themselves. (1998: 18)

O que pretendi demonstrar ao longo desta segunda parte da tese a partir das sucessivas epifanias que constituem a genealogia proposta é justamente como o teatro se foi construindo e redefinindo enquanto disciplina, a partir daquilo a que Kirshenblatt-Gimblett chama uma *poética da descontextualização* (*detachment*) (1998: 18), recorrendo ao exótico, primeiro, e ao quotidiano autêntico na forma de *ready made*, depois. Por *descontextualização* (*detachment*) a autora entende não apenas o acto físico

de produzir um fragmento, mas também a própria atitude de distanciação (*detached*) que torna essa fragmentação possível. Assim, quanto Pippo Delbono retira Bòbo do hospício onde viveu durante várias dezenas de anos e o coloca no palco, descontextualizando-o da instituição que o tornou aquilo que ele é, está interessado sobretudo, e como vimos acima, em construir uma nova linguagem dramática e o próprio teatro enquanto disciplina. O mesmo se passa com Kaegi ou, mais literalmente ainda, com as crianças-objects colocadas na vitrine por Castellucci. Parte destas dimensões ajudarão de forma mais ou menos directa, mais ou menos consciente, a enquadrar a forma como os encenadores dos projectos que acompanhei lidaram com os seus intérpretes não profissionais. No nosso caso, esta poética do fragmento está associada a uma poética da falha que permite “salvar o fragmento da sua trivialização” (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 23). Neste sentido, o interesse de um objecto desinteressante, ou de um intérprete frágil ou que, em última instância, parece nem sequer chegar a interpretar, é sempre um interesse *investido* justamente pela retórica e poéticas criadas, pelo encenador no nosso caso, pelo etnógrafo no caso de Kirshenblatt-Gimblett. Num certo sentido – e não será por isso por acaso que uma das obra-ruptura do teatro do século XX tem início numa feira colonial e a obra-ruptura da pintura num museu etnográfico –, as exposições etnográficas há muito que institucionalizaram a exibição do quotidiano e do exótico, criando uma situação em que “one man’s life [sejam máscaras de rituais ou utensílios quotidianos] is another man’s spectacle” (1998: 47):

In what is a logical corollary of the autonomous object, people, their regalia and activities, are mounted in hermetic aesthetic space – fenced off in a zoological garden, raised up on a platform in a gallery, placed on a stage, or ensconced in a reconstructed village on the lawn of the exhibition grounds – and visitors are invited to look. (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 47)

É neste sentido que afirmo que há uma herança na *qualidade artefactual do tipo de performatividade* que é solicitada ao actor-nãoactor e que lhe permite, a ele e ao encenador que o coloca em cena, que sejam objecto de um *olhar interessado* porque se lhes reconhece interesse. Esse interesse reside na “fissura” em que se baseia o próprio encontro e que torna evidente e presente, em última instância relevante, o que é ordinário e banal, criando fascínio no facto de se estar a penetrar o espaço íntimo da vida de alguém, de um outro, distante e desconhecido:

The everyday of others are perceptible precisely because what they take for granted is not what we take for granted, and the more different we are from each other, the more intense the effect, for the exotic is the place where nothing is utterly ordinary. Such encounters force us to make comparisons that pierce the membrane of our own quotidian world, allowing us for a brief moment to be spectators of ourselves, an effect that is also experienced by those on display. (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 56)

Diz-nos ainda Kirshenblatt-Gimblett que “it is the lack of a shared history that produces authenticity. The less history shared, the more genuine the outsider” (1998: 230). É por isso que as Avózinhas geram encantamento entre os artistas, os expresidiários parecem uma legítima metáfora para os revoltosos que pretendem libertar os escravos na Jamaica; é por isso que Castellucci se coloca no lugar perigoso e vertiginoso de um treinador de cães-polícia, que Bobò abre um novo mundo a Delbono, que Kaegi resiste às pressões institucionais do governo egípcio e dos serviços secretos alemães para trazer a cena os seus *muezzin*.



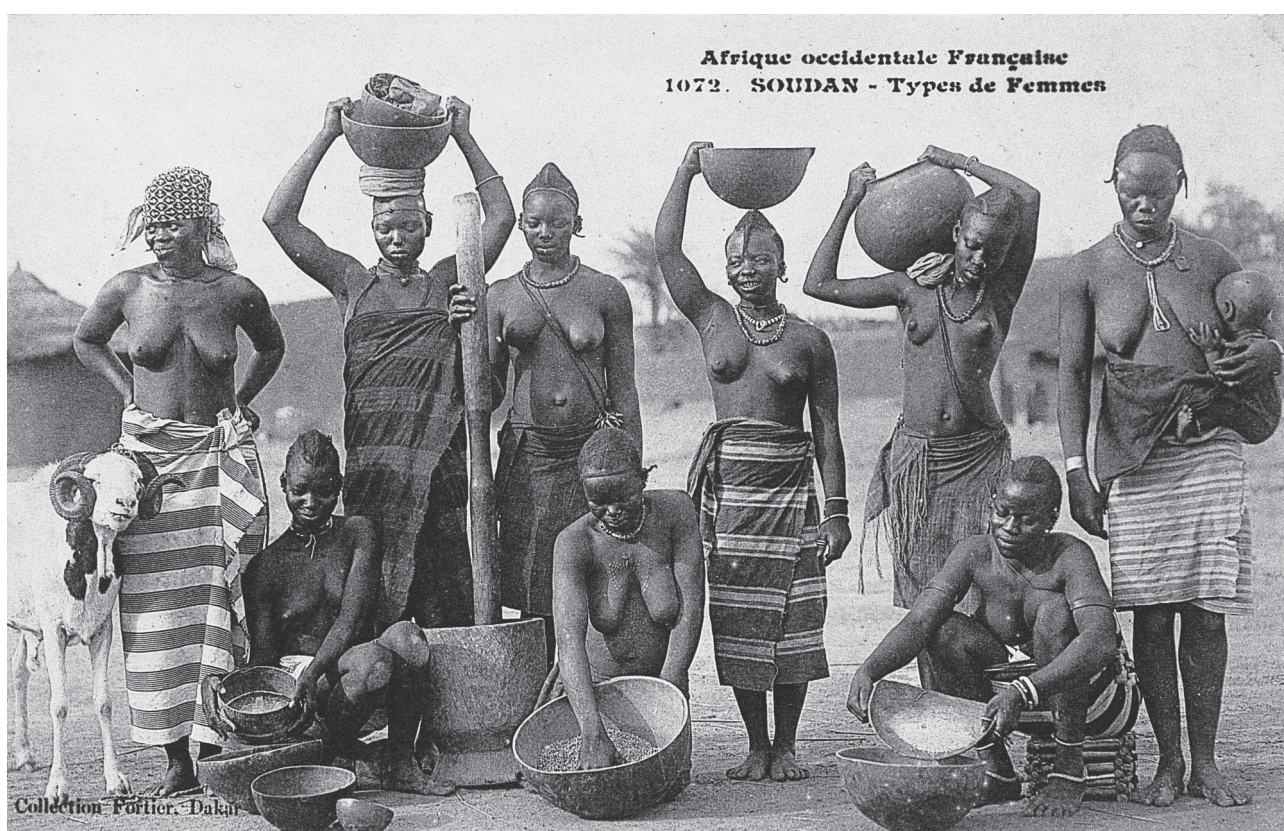
36. *Les Femmes d'Alger (O.K.)* | Pablo Picasso | Moma, NY | 1907 | Óleo sobre tela, 8' x 7' 8" (243.9 x 233.7 cm)



37. Study Sketch for *Demoiselles D'Avignon* | Pablo Picasso | Moma, NY | 1907 | Óleo sobre tela, 8' x 7' 8" (243.9 x 233.7 cm)



38. *Étude N° 4 – Femme Lalinké* | Edmond Fortier | Africa Occidental | 1906 | postal em Collotype, Musée Picasso



39. *Types de Femmes* | Edmond Fortier | Soudan | 1906 | postal em Collotype, Musée Picasso

EXPOSITION COLONIALE INTERNATIONALE — PARIS 1931



156 PAVILLON DES PAYS-BAS

Moojen et Zweedijk, Archts.

40. *Exposition Coloniale Internationale* | Pavillon des Pays-Bas | Paris | 1931

EXPOSITION COLONIALE INTERNATIONALE — PARIS 1931



259 GROUPE DE DANSEUSES BALINAISES

41. *Exposition Coloniale Internationale* | Groupe de danseuses Balinaises Paris | 1931



42. Fotograma do filme *The Constant Prince* | Jerzy Grotowski | actor Ryszard Cieslak | Dir. Torgeir Wethal, 1966



43. *Paradise Now* | Living Theatre | Avignon, 1968.



44. *Dionysus in 69*, de Richard Schechner | cena “Birth Canal” | © Max Waldman, 1966



45. *La Casa de la Fuerza*, de Angelica Liddell | Festival d'Avignon, 2009 | © Christophe Raynaud de Lage



46. *La Casa de la Fuerza*, de Angelica Liddell | Festival d'Avignon, 2009 | © Christophe Raynaud de Lage



47. *Inferno*, de Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio | © Luca Del Pia



48. *Inferno*, de Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio | *still* a partir do DVD da peça



49. *Guerra*, de Pippo Delbono | estreia 1998, Milano – CRT Teatro dell'Arte | 2002, Festival d'Avignon



50. *Radio Muezzin* | Rimini Protokoll | estreia em 2008 em Berlim, com uma *preview* no Cairo



51. Bodenprobe Kasachstan | Rimini Protokoll | estreia 2011 em Berlin, Rimini Apparat and HAU / Hebbel am Ufer Berlin.

Parte III

Na cena e fora dela

Entre la inserción social inevitable y el deseo de autonomía se juega el lugar que van a tener la transgresión creadora, el disenso crítico y ese sentido de la inminencia que hace de lo estético algo que no acaba de producirse, no busca convertirse en un oficio codificado ni en mercancía reductible. (Canclini 2010: 25)

Centremo-nos agora na densidade, subtileza, diversidade e complexidade destas práticas de emergência do real em cena no âmbito dos projectos que acompanhámos. Será a eles que regressaremos nesta terceira parte, tomando como referência a genealogia de reflexões traçada nos capítulos anteriores. O cruzamento será feito em torno de dois eixos centrais: o do criador e o do intérprete, utilizando o discurso directo e a observação. O objectivo é utilizar este material para realçar as opções e os efeitos dramáticos de forma a compreender a natureza do gesto que prescinde, em determinados momentos, do trabalho do actor profissional para recorrer a intérpretes inexperientes nas técnicas formais da interpretação teatral. Tomaremos como base excertos dos diários de campo assim como das filmagens realizadas no terreno convertidas em filmes curtos cujo conteúdo será analisado e discutido. Estes instrumentos de pesquisa são utilizados para aceder aos processos de ensaio e às experiências na ocupação da cena.

Ao longo das conversas ou das entrevistas mais formais, os encenadores foram partilhando momentos de reflexão sobre o seu trabalho, o espaço que pretendem ocupar enquanto criadores e o lugar que a própria arte assume nas suas vidas e nas suas relações com os outros. As experiências com os actores-nãoactores parecem resultar de uma acção instrumental a partir dessas ideias. Eles são veículos de acesso a espaços de verdade, de autenticidade, de originalidade, de ruptura, de transgressão, de afectos, de emancipação, que dão corpo e ajudam a atribuir sentidos à sua visão sobre a arte e ao seu poder transformativo da vida.

Uma arte que quer ser representação da vida - não ser espelho, nem lupa, nem imitação, nem próxima, nem remota, porque é uma outra coisa, é uma outra linguagem. (...) Acho que a arte se calhar não evoluiu o suficiente precisamente por causa disso, porque todas as experiências formalistas que nós fizemos no teatro acabaram por nos afastar muitas vezes da emoção e da relação com as pessoas concretas, com os seus pensamentos e as suas sensações.

Para João Brites, o artista, enquanto indivíduo que escolhe sê-lo e que é aceite pela sociedade como tal, tem uma responsabilidade acrescida de cultivar e exigir de si mesmo a “capacidade de ver o mundo e de o transmitir melhor através da arte”.

Importa-nos particularmente como essa busca, através de processos de aperfeiçoamento, recorre no seu caso, ao “teatro da vida” enquanto uma representação cultural do mundo, porque colectivamente inscrita:

Temos muito a aprender com a memória colectiva, que se exprime através daquilo que está registado como soluções que as comunidades, que as pessoas, foram fazendo e resolvendo sobre o seu património individual. Ou seja, como é que a pessoa se representa e como é que a pessoa representa o mundo. Porque se nós nos afastamos demasiado e se estamos num gabinete só a cultivar ideias, se calhar vamos para um registo dito matemático, de combinações matemáticas ou poéticas e perdemos aquilo que eu acho que é fundamental em arte, que é essa relação com a pessoa concreta. (...) Com o actor que não tem experiência profissional [trata-se de] jogar com essa **clarividência espontânea**, com essa **espontaneidade**. E o público reage melhor a isso porque parece uma coisa que é quase uma **dádiva**, é **um gesto quase sem intermediário**, é um lado confessional, intimista... não quer dizer que eu defenda isso no teatro, não é? Esse lado intimista e confessional. Mas eu acho que como **provocação** para uma arte que queremos elaborada e **para uma arte que quer ser representação da vida** - e não ser espelho, nem lupa, nem ser imitação, nem ser próxima, nem remota, porque é uma outra coisa, é **uma outra linguagem** - acho que é uma provocação que a mim me interessa, de repente questionar este tipo de matéria²²⁶

No caso de João Brites os actores-nãoactores surgem como representantes e interpeladores desses processos de construção colectiva de “soluções”, ou seja, das culturas, e, mais especificamente, do modo como através delas construímos o nosso património individual. Para o encenador este recurso aos não profissionais não deve nunca erradicar as dimensões poéticas pelas quais tanto batalhou. Esse é o seu maior desafio, por exemplo, nos projectos com as Avózinhas. Há que trabalhar essa “clarividência espontânea” de forma a não tornar demasiado plana uma representação da vida que se quer simultaneamente próxima das pessoas e simbólica, criando “uma outra linguagem”.

Podemos considerar então que esta atracção pelo real corresponde a uma vontade de trazer à cena a vitalidade e a força da vida vivida, das *imponderabilidades da vida real*, sem deixar que se imponham como substituição da mediação e da excepionalidade da prática artística. Essa desconfiança do real demasiado plano, demasiado literal, que deixa de lado a responsabilidade poética do artista, acima demonstrada por Brites, está igualmente presente nas preocupações de Mónica Calle e na sua crítica implícita a algumas práticas cénicas contemporâneas.

(...) não me interessa nada essa entrada da banalidade da vida, no teatro. Interessa-me sim, **a vida**, mas não a banalidade... da vida. Eu acho que há esta confusão no “não se

²²⁶ Entrevista a João Brites a 29 de Abril de 2008, Vale de Barris, Palmela.

estar a fazer teatro”, no “não ser actor”, no “isto não é teatro”, e que é um discurso muito pobre e muito estéril de uma maneira geral.

E de que maneira é que esta tua utilização de não actores se distancia dessa prática? Como é que tu procuraste evitá-la?

Eu acho que introduzo, exactamente, essa **força**, essa **vitalidade da vida**, a **realidade da vida** mas **transformando-a**, construindo-a num outro sítio que é o lugar do teatro, e que é mesmo **um lugar à parte**. Que é o lugar do teatro, ou o lugar da arte, ou o lugar da criação artística que é **outra coisa**, é um motor onde se procura ir a uma dimensão mais plena e mais poderosa da **existência e do ser humano**.²²⁷

Ao contrário das tendências da *reality trend* europeia. Calle mantém-se fiel ao texto teatral de autores consagrados, porque considera que é na especificidade de um texto escrito para a cena que se encontra contida uma parte importante das técnicas que permitem fazer o teatro acontecer como força extraordinária e lugar “à parte”. Para Brites, ao contrário, é no texto literário, preferencialmente português, não escrito para teatro, ou seja, no romance ou na poesia - como é o caso dos textos do Em Brasa e das duas encenações de as Avózinhas -, que encontra os instrumentos para que elementos da prática cultural se tornem matéria cénica com capacidade transformadora, poética e simbólica.

Mas nestes projectos que acompanhámos há ainda os criadores que estão interessados em recorrer à “banalidade” do real, aparentemente literal e, em certo sentido, mais documental e cruamente etnográfico, identificando nele também uma capacidade transformadora e transfiguradora da acção artística sobre o mundo. Miguel Clara explica a atracção contemporânea pelo real como um sintoma mais geral da vida actual e aponta o campo artístico como um lugar privilegiado para a sua observação. Ao estabelecer uma comparação entre os métodos das ciências e os da arte, o criador realça o poder revelador de uma arte que se pode fazer livre e intuitivamente:

Em períodos de convulsão social, o interesse pela realidade é maior porque nós precisamos de perceber o que se está a passar à nossa volta. E as artes têm um dom, que é a antevisão. As artes antevêm o que pode acontecer, o que está a acontecer. O que eu quero dizer com isto é: as ciências sociais especulam, reflectem, mas não trabalham com a intuição, trabalham com dados, com análise de conteúdos, enfim, de muitas maneiras. As ciências têm os seus métodos e ainda bem que os têm. A arte permite não ter método, primeiro, ou permite variar extremamente de metodologias, muitas delas jogando com a intuição, ou seja, com fenómenos que, dentro do campo científico, são considerados menores, mas que muitas vezes acertam em cheio. (...) Faz-me lembrar sempre a história do xamã índio quando os barcos do Colombo estavam a chegar à América. Os barcos já estavam lá, mas ninguém os via, porque não os conheciam. Como não os conheciam, não os viam. Foi um xamã em transe que viu barcos cheios de pessoas com cavalos lá dentro

²²⁷ Entrevista a Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

e então disse: aquilo são enviados dos deuses. Enfim, identificou. **E a partir do momento em que ele identifica, profundamente em transe, mas identifica o que está lá, o resto da comunidade vê. Só vê porque alguém indicou. O campo artístico é isso.**

Para Mickael de Oliveira há um processo de transfiguração que ocorre com a sobreposição de camadas em cena que implica um pacto primordial com a autenticidade do que se vê. A presença do real é convocada para erradicar um certo tipo de ficção - aquela que depende da personagem literária. A técnica dramatúrgica sobre a qual essa presença é construída pode dar lugar a novas ficções, que estão já contaminadas por esse pacto e portanto nunca voltarão a ser ficção no sentido convencional, mas voltarão a ser teatro justamente a partir de uma “transfiguração total”.

É aquela coisa de Platão ... é poder de repente, **ultrapassar a ficção**, que é a ideia de todo o teatro, a noção de personagem, porque **ali não há personagem, sou eu...** [Isso] ultrapassa-se à partida e sem grandes dificuldades. **Não vais ver uma personagem, vais ver um gajo que é prostituto brasileiro.** E vais ver aquilo que ele faz dentro daquele contexto. Que transfiguração é que ele propõe, através da encenação e dos textos. (...)

É que toda a gente parte do princípio de que ele, realmente tem aquele passado e que não é ficção, esse passado e que tudo aquilo que ele diz funciona, neste caso, como contraponto brutal e **aí opera-se a transfiguração, uma transfiguração total que é própria do teatro**²²⁸. (...) Que é uma transfiguração, para mim, muito mais interessante, em termos de escrita. (...) Porque ultrapassamos o verosímil do que poderia acontecer para dizer aquilo que aconteceu ou que acontece. E isso é bom.

Há um processo dramatúrgico que se desenvolve a partir de um conjunto de premissas que analisaremos neste capítulo e que faz com que os actores-nãoactores se tornem em “coisas teatrais também” ao mesmo tempo que percorrem o caminho para eles traçado de fuga à ficção. Isto porque, utilizando a formulação de Mickael Oliveira, fazem coisas que não fariam no quotidiano e dizem textos que não diriam no quotidiano, erradicando repentinamente a sua dimensão documental ou realista: “joga-se com isso: quando ele é *sujeito* pertence ao real, porque não há ali grande transfiguração, mas ele também é *objecto*, do nosso espectáculo e da nossa linha estética e aí a transfiguração é óbvia, muito óbvia”.

Em certa medida as dramaturgias e teatros do real (Martin 2010, 2013) que emergem de um paradigma pós-dramático (Lehmann [1999] 2006) levado a cabo pelos dramaturgos da cena - *écrivains de plateau* - na expressão de Bruno Tackels (2005) - trabalham justamente para a activação da percepção da ambiguidade da fronteira entre ficção de realidade. Usam a sua travessia e o espaço intersticial que a define como

²²⁸ Esta observação de Mickael Oliveira não se reporta apenas e especificamente ao projecto Velocidade Máxima mas aos vários projectos desenvolvidos com John Romão no Colectivo 84.

instrumento de eficácia artística. Convém por isso não esquecer que mesmo que se coloque em cena o real que “mais verdadeiro não poderia haver”, como nos diz Zeza Gonçalves a propósito de Mena, ele depende sempre de uma construção dramatúrgica que, não sendo necessariamente ilusória, é projectada e construída. Erika Fischer-Lichte, refere que a negociação dessa fronteira fez e faz sempre parte da própria natureza do acto performativo que se convencionou chamar *teatral*:

Whenever and wherever theatre happens, it is characterised by a tension between reality and fiction, between the real and the fictive. For it is always real spaces where performances take place, it is always real time, which the performance consumes; and there are always real bodies, which move in and through the real spaces. At the same time, the real space, the stage, may signify various fictional spaces, the real time, the duration of performance is not identical with the time represented; and the real body of each actor usually signifies the body of another, a stage figure, a character. These circumstances quite often gave and still give rise to a variety of transgressions between the fictional and the real. (2007:13).

Essa negociação é, nos casos que dão corpo a esta análise, diversificada e fluida. Os esforços centram-se então em criar presença e fisicalidade em cena, recorrendo muitas vezes a fenómenos que emergem voluntária ou involuntariamente nos ensaios, nas interações e nas acções que acontecem durante o processo de criação (Fischer-Lichte 2008: 188). Essas estratégias criam um sistema de organização de significados que é controlado por um director/encenador ou por um colectivo, e nesse sentido corresponde a uma noção abstracta e conceptual dos efeitos que se pretendem atingir (Pavis 2013: 4), tal como podemos perceber nos testemunhos dos encenadores acima transcritos. É este processo, que segundo Pavis (2013) é profundamente moderno, que consideramos estabelecer uma relação profunda com uma forma específica de representação dramatúrgica do real tal como pretendi traçar na segunda parte desta tese. Proponho agora observá-lo de forma mais próxima através da minha própria etnografia.

8. Políticas da verdade

Tal como tenho vindo a defender, existem três dimensões fundamentais que reflectem esta atracção dramática pelo real que se vem manifestando como uma das convenções desde o final do século XX. Uma diz respeito à forma como a fragilidade inerente à natureza do acto performativo interpretado pelos actores-nãoactores transforma a ausência de técnica convencional em autenticidade valorizada. Uma segunda dimensão centra-se nas acções desse performer que, muitas vezes utilizando objectos, materiais e substâncias da vida quotidiana, convocam a concretude e imediatez. Uma dimensão *bruta* que quebra a barreira da ficção teatral e cria uma dramaturgia que *desce a cena* em direcção ao espectador, destabilizando a sua posição passiva. Uma terceira prende-se com o papel que o espaço alargado da existência biográfica do performer, através da sua vida fora de cena e do seu corpo dentro dela, desempenha na emergência do real e na legitimação das outras duas dimensões.

Cada encenador e cada projecto afirmam-se como um compromisso com um teatro mais próximo da verdade, no sentido em que rejeitam a ficção previamente definida, aquela que não toma em linha de conta nem os corpos, nem as vidas que se reúnem em torno de um determinado espectáculo. Em cada um deles desenha-se uma ou mais políticas de emergência do real como acesso à verdade. Essas políticas pretendem converter-se em poéticas e são tão específicas quanto diversas, apesar de tendencialmente se reunirem em torno dos três eixos acima referidos. É deles que irei tratar através de uma análise dos discursos, das práticas, e das performances em si. Como veremos, determinadas dimensões estão mais presentes nuns espectáculos e menos noutros. A análise procura seguir essa diversidade.

Dramaturgias da fragilidade

Uma das principais formas de emergência do real em cena, que encontrei nos projectos que acompanhei e que é garante de uma forma específica de verdade, vive de uma autenticidade renovada pela própria *fragilidade do domínio técnico*. Isto porque já não depende do realismo figurativo de fidelidade psicológica mas pressupõe, por oposição, a legitimidade da presença física do corpo do intérprete como suporte de uma outra ordem de representação que convoca a dimensão biográfica e idiossincrática

original como fonte de verdade. Proponho assim analisar alguns momentos em que a defesa dessa legitimidade dramática, assente na força da presença *poética da fragilidade* e da *falha técnica*, surge como um dos regimes dramáticos do real.

Sara Bailes (2011) identifica na *falha* uma dimensão expressiva constitutiva da própria condição existencial. A sua utilização de forma recorrente e consciente na prática teatral – que a autora faz remontar a Brecht²²⁹ e Artaud – estará ligada a uma resistência concreta às convenções teatrais estabelecidas e às limitações impostas pelo evento teatral: “Failure challenges the cultural dominance of instrumental rationality and the fictions of continuity that bind the way we imagine and manufacture the world” (Bailes 2011: 2). Para a autora, esta poética torna-se visível e fixa-se nos gestos, na linguagem, nas acções ligadas a actos de representação, criando uma mudança deliberada na prática teatral contemporânea. A sua utilização enquanto elemento dramático da cena demonstra que a crença num teatro enquanto *revelação*, por oposição a um teatro da *imitação*, poderá conter e induzir novas formas de subjectividade política, social e estética. Essa poética da falha emerge, ainda segundo Bailes, de um espaço “in-between” (2011: 11) que surge entre os rastros impressionantes deixados pela sensação de *desapontamento* (com uma representação falhada de um intérprete) e a possibilidade de essa mesma condição provocar uma renovação do centro político e ético do teatro enquanto uma forma de produção de conhecimento sobre o mundo.

Nos diferentes espectáculos que acompanhei ao longo do trabalho de campo, o trabalho em torno de uma possibilidade *poética da falha* é simultaneamente homogéneo nas suas premissas e diverso nos seus resultados e suportes dramáticos. No caso das Avózinhas temos, de forma muito clara, a inscrição dessa autenticidade num espaço híbrido formado pelo corpo e pela experiência da vida biográfica. Um corpo que falha, não apenas a precisão dos gestos, mas também o rigor da interpretação, e que em substituição representa nessa fragilidade corpóreo-biográfica uma densidade dramática totalmente original e irrepetível. Lola apercebeu-se desta possibilidade logo num dos primeiros espectáculos da companhia, em que tentou romper totalmente

²²⁹ Penso que Bailes se refere em particular ao texto de Brecht sobre o actor amador, onde o autor identifica na interpretação não profissional a emergência de uma “relatively simple truth” que considera interessante (Brecht em Willett [1964] 1986: 148).

com a vertente mais ocupacional que tinha marcado o início da relação com o grupo, substituindo-a por uma que considera assumidamente poética e experimental.

*O Quintal*²³⁰ foi um deslumbramento, mas com muitos erros ainda! Muito frágil. Essa fragilidade que encanta, estás a ver? [...] Era uma coisa lindíssima. Tu teres aquelas mulheres em palco. Com erros terríveis em palco, mas [em que] era tudo a descoberto. [...] O espectáculo foi assumido como experimental e era uma coisa deliciosa! Era bonito! Era uma coisa poética! E não tem nada a ver com o meu trabalho, tem a ver com o que aquilo resultou! Para mim foi maravilhoso e funcionou como um observatório. [...] O que eu queria fazer era algo que partisse dos pequenos movimentos. Pequeninos e lentos. A partir de referências que elas me traziam. Que tinham a ver com o universo feminino, do trabalho feminino e dos seus movimentos. (Lola)²³¹

Essa qualidade performativa trazida pelo corpo que interpreta a marcação com as variações espontâneas causadas pela sua condição biográfica – a perna cansada pela idade que avança mais depressa uns dias do que outros e torna uma marcação de dez em seis passos, por exemplo, é justamente o que fascina João Brites nas *Avózinhas* – como vimos no capítulo 4 – e lhe permite considerar *A Cotovia* e *Os Henriques* espectáculos profissionais da companhia. Neste sentido, *erros* ou *falhas* à luz da convenção do rigor associado ao treino do actor convertem-se num novo padrão técnico.

É um objecto público, único. Tem que ser [visto] como um *património imaterial* que está ali e é impossível um actor reproduzir. Ele fã-lo mas já não é aquilo. E depois elas são de uma generosidade, de uma entrega absoluta, incondicional. Isso é o que eu acho. Os profissionais são outra coisa. (Lola)²³²

Essa ideia de que, para além de uma dimensão propriamente artística, poderíamos acrescentar ainda um valor “patrimonial” a estas mulheres enquanto suportes de inscrição da cultura é significativa dessa proximidade à natureza *artefactual* na forma como é vista a sua legitimidade em cena, tal como propus na conclusão da parte II. Foi a possibilidade de trabalhar com corpos “barrocos”, corpos que transportam camadas sobrepostas de formas criadas pela *performance da vida*, que interessou a coreógrafa Inês Boza, convidada por Dolores de Matos (Lola) para encenar o grupo por ocasião do FIAR 2011. O seu olhar é particularmente sensível à imposição da técnica aos corpos dos intérpretes profissionais, pela dança e pelo teatro, disciplinando-os e contrariando a contaminação pela “verdade da vida”. E é por isso que fica particularmente fascinada

²³⁰ Ver capítulo 4.

²³¹ Entrevista com Dolores de Matos a 22 de Abril de 2008, Palmela.

²³² *Ibidem*.

por encontrar nas Avózinhas justamente o oposto, ou seja, a impossibilidade de corrigir, pois “não têm a disciplina para mudar” [imagem 52]:

A mim o que me impressiona sobretudo é a **verdade da presença** destas senhoras em cena. Isso é fabuloso. Fascinam-me os seus corpos e a forma como falam da vida. Normalmente em cena quase sempre temos corpos jovens e elegantes. Muito poucas vezes vê gente muito mais velha ou muito gorda... então isso é maravilhoso porque é a vida! Estes corpos são **corpos contaminados pela vida**. E isso sempre me interessou. Porque em dança pretendem-se sempre corpos puros. Todos fazendo o mesmo. Mas os corpos contaminados são interessantes porque estão a transmitir-te emoções. Então, bom, com elas, tens que trabalhar o que são. Não podes ir buscar tipo: “Olha Deolinda, vamos fazer isto e aquilo!” É aproveitar o que são. [...] **É a Deolinda que está em cena, enquanto indivíduo**. Elas percebem que em certas peças têm uma personagem, no entanto elas sempre serão sempre elas, creio eu. [...] São **corpos barrocos** porque estão muito carregados – as mãos, os pés, as costas (mais direitas ou mais curvadas), cada [Avózinha] tem uma maneira. [...] O seu movimento é o seu **movimento real**. [...] Foi um pensamento que tive a partir daqui do trabalho das Avózinhas, os corpos disciplinados ou os corpos contaminados pela vida. E isso, sim, foi uma descoberta importante. [...] Aos corpos tão disciplinados, ao final, falta-lhes a verdade de um corpo que está contaminado. (Inês Boza)²³³

No projecto *Em Brasa*, essa ideia da fragilidade adquire contornos diferentes. Aqui não é tanto o *erro* enquanto forma de *contaminação do gesto pela autenticidade* que importa, mas sobretudo a “verdade” da performance alcançada pela ausência de técnica profissional da própria interpretação. Em alguns momentos esse equilíbrio entre o grau mínimo de “teatro”, no sentido da representação mimética, e a necessidade de ainda assim cumprir uma marcação é muito subtil e mesmo difícil de gerir pelos encenadores. Por exemplo, a cozinheira Kátia é uma das principais intérpretes do *Em Brasa* em que Brites e Amauri decidem trabalhar um “código específico de actuação” (uma expressão utilizada por Amauri) e em que se assume que “não vamos transformá-los [aos intérpretes não profissionais] em actores, vamos deixá-los ser o que eles são!” No caso de Kátia, o que se permitiu foi que ela “falasse as coisas do jeito dela”. Não foi um processo directo, no entanto. Após a filmagem da primeira entrevista em que Kátia relata a sua saga a caminho de Portugal, dificultada por uma primeira deportação, uma ida traumática para São Tomé, e ainda a história do seu romance com o actual marido português, Carlos – com quem casou ainda durante o projecto –, ficou

²³³ Entrevista realizada em Palmela, em Maio de 2011, com Inês Boza, convidada do 21.º FIAR em 2011 para encenar com as Avózinhas a peça *A Menina dos Meus Olhos*. Acompanhei de forma intensiva os ensaios que prepararam a apresentação do espectáculo no Festival TAC Valladolid em Espanha. Excertos do espectáculo podem ser visionados online em <<https://www.youtube.com/watch?v=OQn1FgM6my0>> [último acesso a 30/03/2016]. Direcção artística e Dramaturgia: Dolores de Matos e Inês Boza | Textos e apoio dramaturgico: Cláudia Lucas Chéu | Assistência: Sofia Figueiredo | Música: Mudo As Maria | Espaço plástico e figurinos: Patrícia Raposo | Realização vídeo e fotografia: Alex Zitzmann e Alfred Mauve | Desenho de luz: João Cachulo | Elenco: Teatro As Avózinhas, Dolores de Matos e Mudo As Maria | Operação de luz: João Cachulo | Operação de som: Luis Roch | Montagem e apoio à produção: Mário Pegas.

decidido que havia uma qualidade na narrativa e no modo de a interpretar que permitia incluí-la no espectáculo.²³⁴ Mas, como diz Amauri, um primeiro erro foi cometido quando transcreveram essa sua primeira entrevista para texto escrito e Kátia começou a ler: “Até que um dia eu proibi ela de ler! Tirei o texto dela e ela nunca mais teve o texto na mão!!”, afirma Amauri. A sua intenção seria permitir que ela contasse a sua história “do jeito que ela gosta de contar”, a cada dia com elementos novos. As orientações de Amauri foram no sentido, disse-me, de “tentar manter o frescor”, ao mesmo tempo que, tal como Dolores de Matos procurava fazer com as Avózinhas, tentava passar noções básicas de presença em cena e sobre “o que é estar num teatro”.

Para João Brites, o trabalho com estes actores-nãoactores permitiu-lhe testar e aplicar as suas reflexões em torno da noção de *personagem intermédia*, já referida no capítulo 3, e onde procura uma ruptura com a *verosimilhança* do teatro convencional, para a substituir por um tipo específico de representação em que o artifício da dimensão artística não é abandonado, mas é trabalhado de forma a manter visível a *pessoa* por detrás da personagem, numa “luta constante entre a metáfora, a ficção e o concreto”. Aí temos “um personagem muito perto da pessoa, mas é já a pessoa com a consciência de estar em cena”.²³⁵ No caso de Kátia, assistimos a um processo inverso ao do actor profissional. Em vez de um movimento em direcção a uma interpretação que se torne translúcida o suficiente para que o actor fique “muito perto da pessoa” que ele é, temos uma performance autêntica na sua literalidade aparentemente não mediada, mas em que o seu intérprete, que não é actor, acaba por “instaurar uma *representação* intermédia” assente em níveis técnicos muito básicos.

Ela fala das histórias, mas são histórias em que ela esteve envolvida. Acho que ela gosta de garantir essa autenticidade. Ela acha que quanto mais contar e mais gente sentir e ela for aquilo que é, melhor. Mas ela também dizia: “ainda bem que aquilo está no filme, porque tinha receio de me emocionar com algumas daquelas coisas que eu ia dizendo”.²³⁶ Portanto já há um controle da emoção, já existe essa capacidade de se ver, essa

²³⁴ Ver DVD com vídeo de excertos do espectáculo *Em Brasa* integrado na Parte I ou *online* através do link <<https://vimeo.com/91984726>>. Para uma versão integral da cena, consultar o DVD correspondente [Anexo I(c)] a partir do minuto 31:53.

²³⁵ Sobre o modo especial de Brites trabalhar com os seus actores, Jorge Listopad afirma: “[...] a relação de João Brites com os actores também não é uma relação habitual. Não é nem encenador, nem ensaiador. Trabalha com os actores diferentemente. [...] Quem são os seus actores? Os seus actores não são nem actores, nem actantes. É uma sensação muito estranha” (Listopad 2009: 83).

²³⁶ Kátia refere-se à parte da sua história que foi gravada em vídeo e que aparece projectada num registo documental durante o espectáculo. Para uma versão integral da cena, consultar o DVD correspondente [Anexo I(c)] a partir do minuto 25:39.

capacidade de distanciação em função da própria coisa que ela está a actuar. Mas ela cultiva essa ideia de – não é a questão do teatro, acho – mas a ideia de conquistar as almas, partilhar a energia que ela tem. Ela evoca constantemente, porque acha que isso se calhar é que cria essa ponte possível, a sinceridade com as pessoas e o relatar de coisas que realmente aconteceram, não estar para ali a inventar. [...] Quando eu lhe digo que: “O que eu gosto é do teu pensamento, mais do que aquilo que tu dizes, então ela percebe, por exemplo, que pode ter pausas – porque no princípio a ideia que ela tinha era: “Eu vou contar a história, quantas mais histórias eu contar, melhor, não é? Então tenho de contar muitas histórias, então tenho de contar apertado, porque senão não tenho tempo! Eles não querem que eu faça muito tempo! Então como é que eu conto as histórias em quatro minutos?” Tudo isto é algo que eu não sabia que ela era capaz de fazer. (João Brites)²³⁷

São sobretudo dois os aspectos relevantes nesta reflexão de Brites sobre a performance de Kátia. Temos assim a ideia de que ela própria valoriza a autenticidade da sua performance e percebe a força do relato dos seus pedaços de vida e que isso a coloca numa posição tão legítima quanto a de um actor sem precisar de o ser. Aliás, poderíamos até arriscar afirmar que a coloca numa posição “acima do actor”, no sentido em que, não apenas ela conseguia de forma directa atingir a “verdade” no palco, mas também porque no final da sua cena era aplaudida pelo público, um feito que é raro na carreira de um actor. (Em determinado momento essa circunstância produziu mesmo alguns comentários entre o elenco.) Por outro lado, temos a ideia de que, segundo Brites, Kátia teria a capacidade técnica de trabalhar sobre a qualidade da sua performance, ainda que de forma rudimentar, e ser assim uma *actriz-nãoactriz* porque efectivamente representa, mesmo que de forma muito frágil, essa personagem intermédia que é ela mesma sem precisar de o esconder.²³⁸

Aquela Kátia que está no palco é o meu eu, mesmo. É como o Amauri uma vez falou: “Não precisa ser uma coisa decorada.” Uma vez eu até falei: “Mas ó Amauri, tanto faz decorar como não, meu jeito é esse.” Às vezes, quando eu entrava, eles achavam que eu estava um pouco eufórica ou talvez me rebolando, como falam no Brasil, mexendo demais, diziam: “Kátia, você tem de andar do seu jeito”, e eu dizia: “Tá bom, Amauri, mas esse é o meu jeito. Eu não ’tou encenando, é o meu jeito.”²³⁹

Com Cocada, que, a par de Kátia, ganhou um protagonismo relevante entre o elenco, embora a sua participação na peça fosse bem mais reduzida em termos de

²³⁷ Entrevista com João Brites a 27 de Fevereiro de 2008, durante o trabalho de campo com o projecto *Em Brasa*.

²³⁸ Excertos do diário de campo sobre os ensaios com Kátia: “Pela noite dentro há ensaio com a Kátia. JB afirma que não é necessário dizer a história sempre igual, nem dizer sempre tudo. Sobretudo NÃO LER O TEXTO. A vontade permanente de que não sejam actores, de que não emerga uma personagem, para utilizar a expressão de Raúl. ‘Não fazer demais, não é para fazer teatro.’ ‘Mais simples ainda, está muito óbvio!’ JB é pormenorizado na fixação dos pormenores que materializam a veracidade da intervenção de Kátia. Kátia vê pela primeira vez o seu filme projectado, comendo salgadinhos feitos por ela. Francisco, o actor estagiário que contracena com Kátia, é orientado igualmente para ‘não fazer teatro’” (5 de Março de 2008, Quinta dos Barris, Palmela, O Bando, ensaio com Kátia, dirigido por Amauri).

²³⁹ Entrevista realizada com Kátia Luz a 22 de Abril de 2008, Lisboa.

duração e texto, temos igualmente esta manifestação de uma personagem que se representa a si mesma. Como referimos no capítulo 4, Cocada, ora identificado no guião da peça como “ciclista” ora pela sua alcunha, limita-se a passar na sua bicicleta e a gritar pregões²⁴⁰ tal como fazia nas ruas de Setúbal, quando João Brites o encontrou. Do ponto de vista teatral, diz-nos Brites, é como “aquele cinema em que os cineastas procuram as pessoas que têm mesmo uma personagem na vida”, ou seja, que têm uma personagem que corresponde ao que Goffman designaria de *eu desempenhado* ([1959] 1983: 294), uma projecção cénica no “palco da vida”. Uma vida que lhes exige, de uma ou de outra maneira, uma forma especializada de performance social.

O meu papel aqui, a minha peça aqui no teatro, é o Cocada mesmo, é como eu trabalho na rua, vendendo os produtos, as cocadas. O que eu faço na rua, eu faço aqui. Porém, algumas coisas que eu falo na rua, eu não falo aqui, né, mas quase todas as coisas que eu falo na rua falo aqui também e grito também: “olha a cocada!!!” É por aí. (Cocada)²⁴¹

Apesar da simplicidade das acções e de, segundo o encenador, *não ter de fazer mais nada senão aquilo que ele já faz*, Cocada levou o processo de ensaios muito a sério. Tinha sempre perguntas nas reuniões e estudou persistentemente os vários apontamentos que elaborou com as suas entradas e saídas. Eram oito no total:

COCADA: Cocada! Olha a cocada! Olha a cocada! [Apregoa andando de bicicleta].
COCADA: Se a morte for descanso prefiro viver cansado. Olha a cocada!
CICLISTA: Cocada! Não sou notícia ruim mas ando muito e depressa. [Ciclista continua a dizer frases escritas nos pára-choques dos camionistas no Brasil]
CICLISTA: Cocada! Vamos adoçar a vida, gente... Tristeza não paga dívidas.
COCADA: A vida é dura para quem é mole. Olha a cocada!
COCADA: O amor é uma flor roxa que nasce no coração do trouxa. Olha a cocada!
COCADA: Por que o leite coalhou todas as manhãs?²⁴²
COCADA: Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Olha a cocada!

As deixas, na sua singeleza e espontaneidade, eram de grande responsabilidade, pois serviam como marcações para as cenas seguintes e Cocada tinha disso consciência, ficando muito preocupado cada vez que se enganava. Isso conduziu-o a um trabalho minucioso de ensaio solitário ou acompanhado do assistente de dramaturgia, Miguel Jesus. Levou-o também a desenvolver técnicas pessoais para decorar as entradas e que implicavam complicadas cábulas escondidas no casaco e uma pequena lanterna

²⁴⁰ Ver DVD com vídeo de excertos do espectáculo *Em Brasa* integrado na Parte I ou *online* através do link <<https://vimeo.com/91984726>>. Para consultar o texto do guião da peça, ver Anexo I(c).

²⁴¹ Entrevista realizada com Cocada a 25.04.2008, Lisboa.

²⁴² Esta é a única deixa de texto fora do registo de pregão e que faz parte de uma das cenas de grupo que utiliza excertos do romance de Caio Fernando de Abreu.

comprada de propósito para conseguir ver as suas próprias indicações na escuridão das laterais do palco onde todos os actores e intérpretes deveriam estar imóveis e invisíveis [imagem 53].

Agora, por exemplo, o Cocada funciona muito bem, não preciso de fazer nada. Ele passa gritando, que é aquilo que ele faz! Portanto não tem de fazer mais nada senão aquilo que ele faz. E o que é engraçado – e isso também aconteceu com os velhinhos – é que de repente eles apercebem-se... Eles têm um olhar sobre si próprios e sobre aquilo que fazem, não é? Quer dizer, vão-se apercebendo, não se apercebem, vão-se apercebendo do código teatral. Da marcação, do que está previsto, do calculado, e a repetição ajuda a perceber. A perceber o próprio sentido daquilo que eles já fazem. Do sentido que aquilo tem para as outras pessoas, pelo facto de se repetir. Portanto, no fundo, aquilo adquire um sentido acrescentado quando a pessoa repete à exaustão o propósito que tem.²⁴³

Centremo-nos agora brevemente nestes velhinhos de que nos fala Brites. O espectáculo *Em Brasa* começa justamente com um velhinho, o Sr. Joaquim Gouveia [imagem 54]. No vídeo excerto do espectáculo²⁴⁴ que acompanha o capítulo 3 podemos vê-lo a entrar em cena, palco vazio, com a sua cadeirinha na mão, e caminhar até ao centro. Diz-nos Brites que pretende que seja um velhinho que “não tenha nada de especial”. A marcação para si definida era a seguinte: “Um Velhote de chapéu entra na plateia iluminado discretamente pelo Seguidor. Percebe-se que vem de uma zona rural. Senta-se no eixo da futura passadeira azul [a que está reservada à ruptura com a interpretação teatral, tal como discutiremos mais à frente]. Esquece-se de tirar o chapéu. [...] Ouve-se, não se sabe onde, o repenique que dá entrada no samba. [...] Instalam-se dialectos e sonoridades de várias regiões do Brasil, também dos índios. O Velhote ouve as estranhas sonoridades e senta-se como se estivesse à porta da casa.”²⁴⁵ Deveria ficar assim sentado, sem se mexer, durante todo o espectáculo, por contraponto ao movimento dramático da peça, assente num vaivém de personagens e passadeiras. A questão é que o início da sua *imóvel performance* implicava sentar-se apenas quando a personagem do Padre, que surge como um falso espectador que se levanta da plateia e caminha para a cena, estendendo a primeira passadeira, de cor azul, passasse por ele. E, mais ainda, teria de levantar-se e sentar-se de novo três a quatro vezes sempre que o som das vozes e do samba se silenciava. Isto era demasiado complicado para o

²⁴³ Entrevista com João Brites, 27 de Fevereiro de 2008, durante o trabalho de campo com o projecto *Em Brasa*.

²⁴⁴ Ver DVD com vídeo de excertos do espectáculo *Em Brasa* integrado na Parte I ou *online* através do link <<https://vimeo.com/91984726>>. Para consultar o texto do guião da peça, ver Anexo I(c).

²⁴⁵ Do guião da peça *Em Brasa*, pp. 1-2 [Anexo II(c)].

Sr. Gouveia, na fragilidade dos seus 92 anos. O que parecia uma ausência de marcação, e portanto de técnica, era, tal como para Cocada, difícil de realizar.

E os velhinhos! Eles são impagáveis! Eu acho que com eles o melhor é a gente nem marcar nada! [...] O velhinho, pronto, de 92 anos está um bocado perdido. Às vezes não sabemos o que ele percebe, não é? Esquece-se. Eu acho que na altura percebe mas depois esquece-se logo a seguir. E quer ter a certeza. É que é engraçado. No outro dia em que eu estava a ensaiar sozinho com ele, dizia: “O padre chega por aqui, passa a passadeira. Quando ele passar, o senhor Gouveia levanta-se!” O padre passava e ele ficava ali a olhar para mim, a ver se eu fazia sinal. Não compreendia que ele passar era o sinal... depois compreendeu!²⁴⁶

O caso do Sr. Gouveia permite pensar dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, como a sua performance significativa e poética depende apenas da sua presença corpórea integrada na cena. Essa presença tem a mesma quietude da cadeira onde se senta. A sua idade e a própria fragilidade, que levam a que tenha dificuldade em fixar a sua marcação no ensaio, é a fonte da densidade e qualidade da imobilidade que é valorizada pelo encenador. Mas, por outro lado, as falhas que não são aceitáveis, porque consideradas como quebras de poética e que têm de ser corrigidas por uma marcação mínima, são elas próprias fruto da mesma fonte de interesse no performer – a sua velhice. É nesta linha subtil, que separa a ausência de técnica como poética da ausência de técnica como boicote à qualidade artística, que se define a verdadeira natureza dramática da fragilidade e da falha. É essa linha subtil que define se estas são aceitáveis e reveladoras de algo mais.

O mesmo acontece no projecto *Mena*. O equilíbrio entre a espontaneidade performativa, implicando um pedido insistente de Zeza Cortez para que “não faça teatro”, e um domínio mínimo que permita à intérprete controlar a performance e a presença em cena, é muito difícil de manter de espectáculo para espectáculo. Num primeiro momento colocou-se, tal como com Kátia, a questão do texto lido; o ajuste do grau e tipo de técnica adequados era igualmente fundamental. Mas, com *Mena*, o poder

²⁴⁶ Na entrada do diário de campo de 29 de Março de 2008 (Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, ensaio de *Em Brasa*) registei este episódio da seguinte forma: “Ensaio mais cedo com velhinhos.

JB: ‘O Sr. Gouveia vem por aqui, vai na sua terra a ver as coisas...’

JB tem de repetir 5 vezes pois o Sr. Gouveia fica à espera dos sinais. JB explica que ele não pode ficar à espera dos sinais. Tenta construir a sua autonomia. Mas o Sr. Gouveia tem 93 anos e, apesar de entender tudo no momento em que lhe é explicado, parece esquecer-se assim que volta para o seu lugar para recomeçar. Mas finalmente à 5.ª tentativa o Sr. Gouveia consegue ficar sozinho no palco sem orientação a ‘representar’.

O entusiasmo dos profissionais é sempre enorme quando vêem a actuação dos não-profissionais.

JB: É um espectáculo muito curioso porque só existe com toda a gente. Não há protagonistas, somos todos artistas/protagonistas.

Actor Raúl sobre os não-actores: ‘Geralmente o drama é fazer aparecer o personagem, aqui (com eles) é fazer com que o personagem não apareça!’

da veracidade do relato e o seu conteúdo ganham uma expressão maior do que em Kátia, cuja história, por comparação, é menos intensa. E, mais uma vez, a procura centra-se em bloquear a via da interpretação de um texto que se aproxime de um trabalho de actor, para que a autenticidade performativa do acto se representar a si mesmo possa emergir.

Depois começou o problema de, como eu tinha escrito o texto [a partir de longas entrevistas de história de vida], e a Mena teve acesso a ele, começou a *empencar* nos ensaios porque queria dizer exactamente as minhas palavras... Foi um *stress* convencê-la que aquilo tinha de ser contado por ela, não pelo texto! Ela [ficava] uma pessoa completamente diferente quando estava a dizer um texto ou quando estava a ser ela! [Quando estava a ler o texto parecia] aquelas atrizes muito más... a dizer um texto que decoraram não sei onde! [Tive de] fazê-la ver que não queria uma atriz: “Mena! Eu não quero que sejas boa, eu não quero que tu sejas uma atriz, eu quero que sejas tu!” Fazê-la ver isso e ela não percebia... Foi difícil, essa parte dela estar a querer ser boa e a querer dizer exactamente as palavras correctas e usar os verbos...! Nós ainda pensámos corrigir [a expressão oral], mas não! Fica bem assim porque é a maneira de ela falar, com os erros todos que ela dá. Mas ela tinha problemas com isso. E fazê-la ver que era importante ela ser assim, ter aquela linguagem, e era importante ela ter orgulho em ser uma puta porque era só por isso que as pessoas a vinham ver... Fartei-me de lhe dizer isso: “Se não fosses puta ninguém vinha aqui para te ver, Mena! Não penses que é pela tua história! Ela é boa, mas eles não sabem isso! E não vinham aqui se disséssemos “Filomena Sousa conta uma história!”, mas se dissermos “Putas conta uma história!”, eles já estão cá, tens de te orgulhar disso. Tens de te lembrar que ali em palco, tu é que tens o poder sobre eles. Tu é que tens de controlar!... E orgulha-te disso, que, pelo menos uma vez na vida, tu interferiste na vida destas pessoas. Nalgum tempo da vida deles, nem que seja nestas duas horas, tu – uma puta das Caldas! – comandaste a vida destas pessoas. Levaste-os para onde tu quiseste, durante esse tempo.” (Zeza)²⁴⁷

Mas os ensaios dirigidos por Zeza iam para além do trabalho de memorização da própria história, ou melhor, da versão da história de Mena que foi dramaturgicamente construída. Implicavam técnicas de respiração para descontração a que Mena “não achava piada nenhuma”, por não se identificar com elas e considerar que eram próprias de um trabalho para quem “tem mesmo jeito para teatro” – o que ela achava que não tinha. É com o projecto *Mena* que vemos formar-se mais claramente a consciência por parte do intérprete de que o que faz em cena é já diferente do seu *eu fora de cena*, embora tenha de se representar a si mesmo como na vida. A esta consciência junta-se uma outra, a de que o trabalho performativo do actor-nãoactor, a sua qualidade, a sua natureza, é diferente do trabalho de actor. Ao contrário desta peça, todos os restantes projectos vivem até certo ponto da confrontação entre actores e estes *actores-nãoactores*: Gonçalo Waddington por oposição às crianças; Mónica Calle por oposição

²⁴⁷ Entrevista com Zeza Cortez a 28 de Janeiro de 2008, ESAD.CR, Caldas da Rainha.

aos inexperientes Mário e René; as Avózinhas por oposição à personagem de Lola e sobretudo à personagem da freira na Cotovia, interpretada por uma actriz treinada. No *Em Brasa* essa distinção surgia mesmo com a própria designação na ficha técnica, que diferenciava os *actores*, cerca de doze, uns mais experientes que outros, dos *figurantes*, cerca de onze e formados pelos velhinhos, pela criança e pela adolescente, para além do vendedor ambulante Cocada e da cozinheira Kátia. Mas, mesmo sem a designação para diferenciar os diferentes trabalhos e as diferentes técnicas, ou o próprio confronto performativo, para deles tomar consciência, Mena tem clara para si essa distinção:

Eu sei que em teatro há certas coisas que têm de ser ensaiadas e que têm de ser representadas, bem representadas. O saber chorar, o saber rir, e eu não tenho muito jeito para isso. Era uma coisa que me fazia extremamente impressão, há uma parte em que eu tenho de dar uma gargalhada e isso para mim foi uma doença. A Zeza conseguir fazer-me fazer isso com naturalidade. Não era capaz, não me via a fazer aquilo e foi um bocado complicado para mim para conseguir. Tive de ouvir bastante dela antes de conseguir realmente, e acho que mesmo assim nunca consegui a 100% fazer aquilo que ela queria. Lá está, porque... talvez por achar que não tenho mesmo jeito para teatro. Lá está, teatro é uma coisa e contar uma história que aconteceu é outra coisa totalmente diferente. [...] Eu acho que o papel dela era tentar fazer com que eu chegasse a palco e fizesse o trabalho como deve de ser, [...] como é que eu devia de estar, quando me levantar, quando me sentar, pormenores técnicos que para mim não valem nada mas que para ela tem muito a ver e eu nesses aspectos era um bocado... lá está, não fazia bem o que ela queria. Ela, apesar de ser exigente era paciente, porque às vezes via que eu estava mesmo saturada daquilo e convidava-me para ir à rua fumar um cigarro ou para ir beber uma cerveja para descontraír um bocado, mas tentava sempre que eu conseguisse fazer as coisas que ela queria que eu fizesse. [...] ela tentou ensinar-me foi, quando durante o espectáculo por qualquer motivo eu me esquecesse de um pormenor qualquer que fosse importante, saber introduzi-lo um pouco mais à frente. Para as pessoas perceberem qual o sentido daquilo que estava a dizer. E acho que isso ainda consegui fazer, pelo menos a maior parte das vezes. Lá está, o respirar devagar. Técnicas de respiração [...] Técnicas de respiração, que me ensinou a falar pausadamente e acho que isso são coisas que são precisas durante um espectáculo que eu às vezes, e notava-se, [...] queria contar as coisas a correr para poder sair dali o mais depressa possível e isso não pode acontecer, porque acabo por não conseguir que a maior parte das palavras que eu dizia [chegasse] às pessoas que estavam no fundo da sala [...] porque eu já não tinha forças para falar. Acho que isso são tudo coisas que uma pessoa que queira seguir teatro deve aprender. Não é o meu caso, porque não tenho jeitinho nenhum mesmo. Mas foi um bom tempo, mesmo assim. (Mena)²⁴⁸

É portanto muito subtil, ou mesmo ambígua, esta fronteira que define a performance de um teatro que o é por não o ser, materializada no pedido constante que ouvi em quase todos os projectos, em algum momento durante os ensaios: “Não faças teatro!” Podemos entender este espaço como um limiar de oscilação instável entre esse ir e vir do ser um não-actor, a quem acaba por ser pedido que seja um pouco actor, para que a sua autenticidade se torne credível. Essa aparente domesticação do real em bruto

²⁴⁸ Entrevista com Filomena Sousa a 14 de Maio de 2008.

que percebo no material etnográfico que recolhi – quando se tenta polir e fazer acertos no performer não treinado profissionalmente – evidencia os limites destas ideologias da autenticidade. Como vimos a propósito da noção de *corpus ethnicum* em conjugação com os argumentos de Kirshenblatt-Gimblett (1998), esta autenticidade de carácter corpóreo e performativo parece surgir nestes contextos mais a partir da estranheza fundamental dos intérpretes por relação com o espaço de exibição em que são colocados – a cena teatral – do que por corresponderem exactamente à verdade de si mesmos, ou seja, à sua qualidade de não-actores.

Essa ambiguidade a que me refiro está presente, por exemplo, quando Mena recorda os longos ensaios orientados por Zeza. Neles, a encenadora tentava iniciar a intérprete num domínio mínimo da técnica que permitisse tornar legítima e aceitável a qualidade da sua fragilidade. Mas, para Mena, esse enorme esforço apresentava-se-lhe, até certo ponto, artificial e por isso difícil:

Depois foi começar com ensaios.

– *Como foi essa parte?*

Chata, muito chata. Porque nem sempre a pessoa está com disposição para estar a contar a mesma coisa, durante três ou quatro horas, contar a mesma coisa cem vezes. Contar cem vezes e ela nunca estar bem contada... Às vezes eu pensava para mim, porque é que eu estou a ensaiar uma coisa que sei, que sei o que é que aconteceu, uma história que eu conheço? E acho que isso saturava-me um bocado. Tanto que nos últimos espectáculos que fizemos praticamente não fazíamos ensaios e as coisas correram melhor. Porque estar ali na biblioteca três a quatro horas a ensaiar sempre a mesma coisa, sempre a mesma coisa... [E] eu fazia sempre por chegar bastante tarde, atrasava-me sempre, já por causa disso, porque eu sabia o que é que havia de dizer, sabia qual a sequência a seguir e não havia necessidade de estar a contar a história do princípio ao fim todos os dias. Mas a Zeza dizia-me que era assim, que tinha de ser assim, mas isso saturava-me e quando chegava às vezes ao dia do espectáculo... tanto que os primeiros não correram assim tão bem. Os últimos correram melhor porque não tínhamos ensaios. Fazíamos uma breve revisão, meia hora antes, e eu aí não estava saturada, não estava cansada e as coisas corriam melhor. (Mena)²⁴⁹

Do seu lado, Zeza descreveu-me longamente como cada novo espectáculo correspondia a um recomeçar e como a resistência de Mena se foi acumulando na relação com os ensaios. Mas eles eram, como a própria intérprete reconhece, fundamentais para que o relato ganhasse força na sua fragilidade. Ora, o núcleo que cria essa força, tal como acontece, por exemplo, com *A Missão* quando se torna conhecida a história de reclusão dos intérpretes, é, não apenas o facto de Mena ser uma prostituta verdadeira, real, mas também a natureza da relação do público com essa realidade e por

²⁴⁹ *Ibidem*.

isso com a narrativa encenada e o seu intérprete. Tal como discutimos anteriormente, e convocando mais uma vez Kirshenblatt-Gimblett (1998), importa lembrar a ideia de que é na ausência de uma história partilhada e na distância por esse facto criada que se encontra a fonte da genuinidade e, por inerência, de interesse num objecto performaticamente frágil. Tanto mais parece ser assim quanto essa espectacularidade e encantamento diminui, ou mesmo desaparece, sempre que a performance acontece num contexto em que o público, ou parte significativa dele, partilha com Mena a sua história real fora do palco. Os dois espectáculos de que Mena tem pior memória são justamente espectáculos em que o público lhe era significativamente familiar.

O espectáculo que mais me custou foi o dos Pimpões. Não sei se foi por ser a zona onde eu fui criada e por estar muita gente no público que me conhecia desde miúda. Foi aquele que mais me custou! Tive mesmo para fugir. [Entrar em palco] foi assustador mas... no Teatro da Rainha, na antestreia, até nem correu mal, agora esse dos Pimpões foi mesmo muito difícil, estive mesmo a pontos de abandonar aquilo, nem sei como é que não o fiz. (Mena)²⁵⁰

Ou ainda:

Isso para mim não foi um espectáculo, isso para mim foi um desastre completo. Talvez o facto de ter ali a minha irmã à minha frente. Eu tinha-lhe contado algumas coisas por alto, mas nunca tinha contado a história assim e talvez isso fizesse com que eu me sentisse... não estava mesmo nada à vontade para estar a falar. E acho que foi isso que me prejudicou mais. Mas lá está, não foi só isso, foi todo o conjunto da situação. A sala em si, os donos, ajudou tudo um bocado. A falta de condições que tivemos para montar as coisas... tudo isso ajudou. Agora, sem dúvida que o facto de a minha irmã estar ali mexeu muito comigo. Não estava... ela tinha-me dito que lá ia mas eu nunca pensei que tivesse aquele impacto em mim de a estar a ver ali e não me sentia à vontade para estar a falar. Não sei porquê. (Mena)²⁵¹

Por oposição, quer o espectáculo realizado no Teatro da Rainha para um público maioritariamente de professores e alunos da escola de artes, quer aquele realizado na estrutura independente e mais cosmopolita da Bomba Suicida, em Lisboa, foram consensualmente considerados como os mais bem-sucedidos e em que a fragilidade da performance adquiriu a sua aura de encantamento. Numa entrada do diário de campo de 8 de Novembro de 2007, sobre este espectáculo, registo o comentário de Eduardo Nogueira, membro da equipa: “Adoro quando a Mena se põe a coçar as orelhas e os braços”, e dirigindo-se à própria Mena: “És actriz tanto quanto eu!”²⁵²

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Excerto do diário de campo, descrição do ensaio e espectáculo no estúdio da Bomba Suicida, no âmbito do ciclo “Depois da Tempestade”, 8 de Novembro de 2007, 21h30, Lisboa.

Assim, Mena, apesar de subir ao palco para se apresentar a si mesma através de uma política de verdade que “mais verdadeira não poderia ser”, acaba por ter uma camada de mediação técnica que não vemos, por exemplo, em Cocada, ou mesmo na cozinheira Kátia, que se aproximam mais do estatuto de *especialista* explorado por Kaegi, discutido no capítulo 7. Mas relembremos que, mesmo este encenador do *real trend* assume que os seus espectáculos são uma “obra de teatro” e o facto de os intérpretes não serem actores não muda a circunstância de que “o que vês é altamente artificial”. De alguma forma, essa *artificialidade*, que resulta da encenação propriamente dita, torna-se mais visível quando aprofundamos os projectos etnograficamente, pois tende a tornar-se presente nos momentos de treino e experiência fora de cena. Um movimento oposto acontece com os projectos de repertório que misturam actores e *actores-nãoactores*, como o caso de *A Missão*, que discutirei de seguida. Aqui, apesar de haver um esforço para integrar os não-actores numa lógica básica de trabalho de actor, a sua fragilidade permanece importante para dar corpo a um real de natureza mais grotowskiana do que documental. Ou seja, mais corpóreo e cénico.

Como vimos no capítulo 2, a história do projecto *A Missão* está directamente ligada ao Estabelecimento Prisional de Vale de Judeus e ao trabalho aí desenvolvido pela companhia Casa Conveniente, dirigida por Mónica Calle. A peça fazia parte de uma trilogia dedicada a Heiner Müller e estava inicialmente pensada como um monólogo da encenadora e actriz. Mas Mário Fernandes (Boss) e René Vidal tinham acabado de cumprir as suas penas e saído em liberdade quando a encenadora ia começar o projecto e esse facto levou a que decidisse integrá-los. Tendo em conta o enredo, que descreve a revolução na Jamaica para pôr fim à escravatura, Mónica Calle considerou que a sua participação abriria novas significações e leituras – pelo facto de terem vivido uma experiência de encarceramento, de serem negros, de terem experiências de vida ligadas ao abuso de poder. Mas Mónica pretendia também repetir experiências gratificantes do ponto de vista artístico em que já havia misturado actores profissionais com não-actores. Não apenas, segundo a encenadora, os não-actores trazem uma generosidade e força renovadas à cena, como contaminam os actores com essa energia,

renovando a sua qualidade performativa.²⁵³ Mais ainda, diz Calle, quando trabalha com não-actores sente-se sempre “mais livre”.

No caso do espectáculo *A Missão*, a noção de fragilidade surge como uma fonte dramática corpórea que faz parte da própria linguagem da encenadora. Em três momentos do espectáculo, a expressão *ajuda-me*, utilizada durante os ensaios, converte-se numa deixa importante em que se utiliza a fragilidade cénica e a necessidade de os intérpretes acenderem e apagarem interruptores que estão fora do alcance da mão e pedirem ajuda uns aos outros para realizarem a tarefa. Mas sabemos também que este *ajuda-me*, geralmente proferido pela performer Mónica Calle, é também biográfico, de intérprete para intérprete, numa solidariedade vivida na cena e na tarefa de realizar em conjunto o espectáculo, mas também significativo naquilo que ele convoca das ajudas mútuas intensamente vividas fora de cena entre Mário, René e Mónica. A fragilidade está ainda presente através do pacto que Mónica Calle fez consigo própria para este espectáculo. Para ela, é importante arriscar em nome de uma ligação com a vida através de pontes entre pessoas e locais improváveis, entre o teatro e outras realidades que lhe são estranhas:

Acho que só assim as coisas verdadeiramente têm sentido. O que isto abre de ligações, de pontes com a vida, com outras pessoas, outras realidades. Esta mistura de vivências, de experiências... [pausa] que nalguns projectos isso acontece... mas... [pausa]... ter trazido os miúdos da dança para aqui, houve aqui uma vitalidade, há aqui uma vitalidade, uma força... eu acho que é muito bom fazer um espectáculo tão interessante, acho eu, acho que não estou enganada. Onde eu tornei a arriscar bastante, não estive a defender-me. Há muito tempo que eu não me sentia tão feliz como no projecto... Portanto, eu quero que isto continue e acho que é assim que faz sentido. Misturar-se as pessoas, misturar-se as coisas. Não me apetece nada fazer espectáculos só com atores. Gosto muito de atores, mas não me apetece. Acho que as pessoas acabam por ficar em estruturas muito pequeninas, muito fechadas sobre si próprias, e depois os espectáculos ressentem-se disso [...]. E isto foi uma lufada de pessoas, de energia, de alegria, de vitalidade que há muito tempo que não acontecia aqui na Casa.²⁵⁴

A possibilidade de trazer essa vitalidade renovada, a vida e a felicidade do trabalho com os não-actores, carrega consigo o preço da falha do rigor técnico. Mónica

²⁵³ “Quando misturas pessoas que não são atores com atores, os atores acabam por ir atrás dessa força e dessa energia, dessa generosidade que os não-atores trazem para a cena. Isto aconteceu sempre que eu misturei pessoas e foram sempre trabalhos muito recompensadores, muito positivos, muito felizes” (entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa).

²⁵⁴ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa. Como vimos no final do capítulo 2, esta dimensão de alargamento da estrutura para o exterior encontrou a sua plena confirmação entre 2015 e 2016 com a oficialização da mudança da companhia para o Bairro do Condado, em Chelas, Lisboa, bairro de origem da maioria dos intérpretes não profissionais que iniciaram a sua colaboração com *A Missão*. O novo espaço chama-se, como vimos, Casa Conveniente / Zona Não Viguada.

Calle afirma a este propósito que essa dimensão é integrada no próprio espectáculo, ajuda a construí-lo e a defini-lo porque as falhas e os seus intérpretes precisam de ser protegidos e é justamente nessa estratégia de protecção que elas se autonomizam como condicionantes da própria dramaturgia. Isto acontece porque há um trabalho que é feito na cena – à maneira dos *écrivains de plateau* (Tackels 2005) –, num respeito absoluto pelas experiências, capacidades e possibilidades oferecidas pelos não-actores.

O mesmo acontece com John Romão no seu trabalho com os prostitutas brasileiros. A propósito de *Velocidade Máxima*, explica que, não sendo os seus intérpretes profissionais do espectáculo, é preciso ter “alguma delicadeza a explicar-lhes as coisas” e ter capacidade para deles receber muita informação:

Porque é nesse negócio, nessa troca de informações que a coisa se faz. Nada do que está aqui neste espectáculo é imposto por mim. E eles não fazem o que querem também. Há uma troca de informação muito grande e gosto muito que eles opinem. Porque o não trabalhar com actores tem a ver com **esse lado de vida... de autenticidade... de genuinidade que as pessoas têm** e que me interessa muito e que **está ali à frente, em cena e que acontece**.²⁵⁵

As acções, a matéria e a emergência do real

A partir das discussões desenvolvidas nos capítulos 6 e 7 é possível depreender como o *corpo* e os *gestos* do intérprete se foram autonomizando do texto dramático para fazer emergir a sua corporalidade (Fischer-Lichte 2008: 81-82). Diz-nos Sánchez (2007) que o corpo é o próprio limite da representação: “el actor puede fingir ser otro mediante a la palabra o el enmascaramiento visual pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (2007: 309). O que os teatros da atracção pelo real que tenho vindo a descrever procuram é usar esse mesmo corpo enquanto limite para estabelecer uma interrupção com a ficção. Esta *consciência inalienável* do corpo, defende Sánchez (2007: 311), não apenas conduziu a um colocar em evidência da *singularidade do actor* – como vimos acontecer com *O Príncipe Constante*, de Grotowski, com *Paradise Now*, de Beck e Malina, ou com a *Casa de la Fuerza*, de Liddell, por exemplo –, mas trouxe também para a cena os *corpos singulares* – como vimos com Castellucci ou Pippo Delbono. Esta “irrupção da singularidade dos não-actores na cena” tinha como objectivo, segundo Sánchez:

²⁵⁵ Entrevista conduzida por Cláudia Galhós no âmbito da apresentação do Espectáculo *Velocidade Máxima* no Citemor, em 2009 [em <http://www.dailymotion.com/video/xe225d_entrevista-john-romao-e-mikael-de-o_creation>, último acesso a 26/08/2014].

[...] compensar la lejanía insoportable de la representación escénica respecto a la vialidad realidad. Si el teatro no podía representar la realidad ni dialogar con ella podría al menos intentar a invitar al escenario mismo a personas ancianas allenas al mundo profesional de la representación. (2007: 311)

Se os encenadores radicalizam a *descida da cena* em direcção “à rua”, recusando uma arte isenta de aproximação e inquirição sobre o mundo (Saison 1998, cf. capítulo 6), os não-actores sobem à cena na qualidade de corpos que materializam estranhamentos, não apenas icónicos (como nos corpos de excesso de Castellucci), mas também sociais e políticos (como nos *corpus ethnicum* de Kaegi). Os seus *movimentos* e *acções* suportam significados que dependem da relação que o público consegue estabelecer com a concretude desses mesmos corpos em performance. Essa dimensão corpórea e material é fundamental – e é esse o ponto que iremos abordar de seguida – para aquilo que Erika Fischer-Lichte chama a *performative generation of materiality*, que depende, não apenas da “emergência de significados” que os intérpretes “irruptivos” e “singulares” produzem na cena, mas do efeito que a sua co-presença com o público permite gerar (Fischer-Lichte 2008: 181).

Começamos a análise desta dimensão das *acções* e da *matéria*, como formas de emergência do real, com o espectáculo *A Missão*, dando atenção à forma como esta dimensão é importante para a criação de uma relação orgânica entre texto e corpo que faz com que o trabalho de Mónica Calle se aproxime dos teatros do real, apesar de manter uma relação relativamente fiel com a peça de Müller:

As palavras, se não tiverem um corpo que se entregue, não acontecem, não existem. Apesar de a palavra existir no corpo, o que acontece no trabalho do actor é que a palavra e [o] corpo se misturam. É essa alquimia extraordinária que acontece no corpo do intérprete, o corpo que planeia uma vida para essas palavras. (Mónica Calle)²⁵⁶

A Missão é, a par de *Agamémnon*, o único dos espectáculos etnografados que tem como base um texto teatral e que é assumido enquanto tal pelos encenadores. Mas, enquanto no texto de Rodrigo García utilizado por John Romão a peça clássica grega original fica, enquanto texto, ausente para ser substituída por uma adaptação radical muito comum entre os criadores contemporâneos ligados à via pós-dramática, em *A Missão*, o texto de Müller é respeitado na sua integridade literária. Para Mónica Calle, a tradição do texto dramático escrito fora de cena é um recurso de que não prescinde. Sensível aos riscos da “esterilidade” (uma expressão da encenadora) de um teatro demasiado próximo da ficção realista, Mónica procura uma energia vital que considera

²⁵⁶ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

poder ser encontrada quando o corpo se entrega às palavras, como vimos na citação acima transcrita. É nos modos como é feita e trabalhada tecnicamente essa entrega, e encontrada a tal *alquimia extraordinária*, que vemos então alguns dos traços dos teatros do real.²⁵⁷

A peça pode ser dividida em seis momentos, para os quais Mónica Calle vai propondo uma dramaturgia que segue o texto de forma muito próxima do ponto de vista literário, para se afastar dele no que diz respeito às indicações de cena mais directas – as chamadas *didascálias*. Um primeiro efeito dessa opção, como já referimos, encontra-se justamente na troca de papéis de género e etnicidade. Calle interpreta uma personagem masculina e negra, sendo mulher e branca. Mário e René interpretam personagens brancas, sendo eles negros. Mas há ainda a água que substitui o vinho, um casaco que substitui uma carta, o escadote que substitui um trono ou as bolas de futebol que substituem as cabeças de marionete de Robespierre e Danton, algumas cenas e personagens secundárias apagadas. É no boicote respeitoso a determinadas indicações do texto, que conduziriam a um caminho mais figurativo, que vemos então o corpo do intérprete autonomizar-se do texto dramático e ganhar presença e visibilidade na sua concretude corpórea.

A abertura da peça corresponde, de certa forma, ao final da história. Isto se encaramos a narrativa como tendo uma dimensão cronológica, já que os acontecimentos referentes à tentativa de revolta de escravos na Jamaica são verídicos e correspondem a factos históricos datados de 1799 (Gluhovic 2013). A acção tem início com a carta que Galloudec (o camponês), já moribundo, escreve a Antoine, o responsável pela missão que vive escondendo a sua identidade revolucionária na França dominada pelo General Bonaparte. A carta (ver início do capítulo 2) dá conta do falhanço da missão pela chegada do imperador ao poder, da consequente traição de Debuisson (o filho de proprietários de uma plantação com escravos) e da execução de Sasportas (o escravo libertado): “É sempre assim. Os traidores passam bem, enquanto os povos se esvaem em sangue. O mundo é assim, e isso não está certo” (Müller [1979] 1982: 55). A cena seguinte corresponde ao momento em que os três emissários da

²⁵⁷ Aspectos das várias cenas aqui analisadas podem ser visionados, ainda que seguindo uma ordem diferente, no vídeo de excertos da peça disponibilizado no capítulo 2, ou de forma mais completa no DVD com o espectáculo integral apresentado em anexo. Ver vídeo *online* (colocando a palavra-passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/85836869>>) ou visionar a partir do DVD [Parte I] ou do espectáculo completo [Anexo I(b)] no volume dos anexos. Para conferir o texto da peça, ver Anexo II(b).

Convenção, uma vez chegados à Jamaica colonial e escravagista sob o domínio britânico, colocam as suas “máscaras” e assumem as suas identidades conspiratórias [imagem 55] cenicamente identificadas pela farinha branca com que os actores cobrem a cara. Estas falsas identidades têm como objectivo que as três personagens formem uma “célula” revolucionária, com o objectivo de fomentar a insurreição (Gluhovic 2013: 38). A troca de identidades é feita com uma deixa de René: “ponhamos as nossas máscaras. Eu sou aquele que sempre fui...” De seguida, os três emissários formam uma pirâmide humana (Boss na base, seguido de René e Mónica, suportada pelos dois) que serve também para acender o interruptor que liga o projector que iluminará a próxima cena. Como referido no capítulo 2, absolutamente nada nos indicará que estamos num cenário tropical. Neste sentido, o texto surge como um instrumento ao serviço do tempo e dos espaços do presente e é transformado num meio para discutir as lutas sociais e políticas da contemporaneidade. O texto serve ainda como suporte aos vários regimes de verdade colocados em acção de forma muito subtil e não explicitada ao público, mas que determinam a própria dramaturgia e qualidade da interpretação. Quando falamos de regimes de verdade, falamos da verdade corpórea da etnicidade e do género realçadas pelas disrupções inseridas; da verdade biográfica da reclusão; da verdade dos afectos, do sofrimento e da solidariedade partilhados. Essa dimensão subtil está presente na cena seguinte, em que passamos, mais uma vez sem qualquer literalidade realista que o indique, para a plantação de escravos dos pais de Debuissou que Müller constrói a partir de referências implícitas à peça *Os Negros*, de Genet (1958) e *Marat/Sade*, de Peter Weiss (1954). É aqui que surge a personagem do PrimeiroAmor, uma mulher defensora da escravatura e associada às alegrias dos privilégios coloniais abandonados por Vítor Debuissou a favor do seu segundo amor – a revolução. PrimeiroAmor é interpretada por Mónica, que contracena com René [imagem 56], repondo a ordem de género e com isso conseguindo conduzir a cena para uma verdade biográfica que explora a dimensão da intimidade.

Já não me conheces? Vitorzinho [Debuissou], não precisas de ter medo. De mim. Do teu primeiro amor. Que enganaste com a revolução, o teu segundo amor coberto de sangue. [...] Sinto o seu cheiro a esterco. Lágrimas, Vitorzinho [Debuissou]. Amaste-a assim tanto? Ah, Debuissou! Avisei-te ela é uma puta. A serpente com a cloaca ávida de sangue. A escravatura é uma lei natural, velha como a humanidade. Porque é que a revolução há-de acabar com ela? [...] Amas-me Debuissou? *Não se deve deixar uma mulher sozinha.* (Müller [1979] 1982: 64-65, sublinhado meu)

Nesta cena desaparecem todas as indicações que remetem para personagens, diálogos e acções secundárias. Mário/Galloudec fica ao fundo, sentado. É portanto um

dueto, interpretado no rasgo de luz do único foco aceso sobre a acção, tudo o resto é escuridão e intimidade. Num dos momentos do ensaio que ficou registado em vídeo e que iremos discutir no capítulo seguinte, Mónica Calle, ao trabalhar com Mário e René a natureza da sua interpretação, revela que cada um deve ter momentos do seu texto em que é o verdadeiro *eu biográfico* que deve ser convocado em toda a sua verdade. “Não se deve deixar uma mulher sozinha” seria um desses seus momentos, para Mónica Calle.

“O teatro da revolução está aberto” é a cena que volta a juntar os três actores, e de novo a encenadora prescinde das indicações do texto original para as substituir por um conjunto de micro-acções físicas: René e Mário lutam, Mónica espalha saibro com uma grande pá de ferro, para depois iniciar uma acção de esforço intenso de saltar à corda, seguida de Mário, enquanto René monta o trono do julgamento de Debuissou, com o mesmo escadote que é usado pelos intérpretes para acender e apagar os interruptores dos projectores que iluminam a cena. A determinado momento, René, por detrás das grandes ventoinhas, e quase imperceptível, faz uma dança tribal. Toda esta cena iminentemente física e sem palavras é dramatizada pela música de Vivaldi e pelo vento lançado sobre os espectadores pelas oito ventoinhas montadas em duas colunas – o único elemento cénico que se destaca no cenário. As várias micro-acções são importantes do ponto de vista analítico, na medida em que, por um lado, estabelecem uma relação não figurativa com o texto, substituindo-o pela acção física de um *real imanente*, como lhe chamou Helga Finter ([1998] 2014) e a que nos referimos no capítulo 6, em que a afirmação da dramaturgia corpórea se torna um elemento de autenticação performativa. Por outro lado, o tipo de acção escolhido reforça essa autenticação através de uma dimensão biográfica tão subtil quanto intensa do ponto de vista emocional e simbólico, utilizando como *fonte dramatúrgica* e *qualidade performativa* aquilo que é uma *memória corporal*: o saltar à corda e as lutas da prisão, a dança tribal aprendida por René na infância passada na ruralidade angolana, ou os momentos em que Mónica pega em René ao colo até não mais aguentar [imagem 57], por exemplo. Recordemos a citação de Mónica Calle (capítulo 2) onde defende que a exigência física e o cansaço de certas acções performativas permitem aceder a um tipo de interpretação que *esquece a representação*, agarrado que está o intérprete ao corpo concreto e real que se tenta restabelecer do esforço despendido. Dizia Mónica Calle nessa citação: “O esforço físico acaba também por construir uma dramaturgia, uma forma de se relacionar com as palavras.”

Esta parte do espectáculo pretende convocar um tribunal em que Galloudec e Sasportas estão vestidos de Danton e Robespierre.²⁵⁸ No texto original de Müller, Sasportas e Galloudec insultam-se um ao outro com palavrões vulgares e ridículos até se decapitarem mutuamente numa metáfora à revolução que se virou contra ela própria. No final, as cabeças de um e de outro são usadas para um jogo de futebol (Gluhovic 2013: 45). De todas as indicações para esta cena, Calle recupera apenas a ideia do futebol, contracenando com Mário num momento que gerou sempre uma forte reacção do público. Com uma bola real, trocam vários passes e fazem fintas mútuas em que a notória inépcia e fragilidade feminina de Calle contrastam com o óbvio virtuosismo do possante Mário. Esta cena inscreve-se num novo conjunto de micro-acções físicas que culmina apoteoticamente na “condenação” de Debuissou/René, em cima do qual são despejados, por Galloudec/Mário, quatro baldes de água [imagem 58], enquanto Sasportas/Mónica o acusa de “ser quem é” – um branco que nunca deixará de ter pensamentos de branco:

O teatro da revolução branca terminou. Condenamos-te à morte, Victor Debuissou. Porque a tua pele é branca. Porque os teus pensamentos, sob essa pele branca, são brancos. [...] Porque és um proprietário, um senhor. É por isso que te condenamos à morte, Victor Debuissou. (Müller [1979] 1982: 66)

Como tenho vindo a defender, é o poder disruptivo de uma inversão de papéis – que vive dos efeitos concretos e corpóreos das inversões feminino/masculino, branco/negro, aristocrata/povo, senhor/escravo, libertação/prisão – que dota este projecto, não apenas de relevância analítica, mas também de visibilidade pública e de uma dimensão política. A peça e a sua qualidade performativa vivem ainda da relação entre o que se passa na cena e a vida fora de cena e é por isso que Calle se inspira numa das falas de Sasportas e adapta o texto de Müller para afirmar um compromisso com o real: “Enquanto houver senhores e escravos a nossa missão vai continuar *e a nossa representação também.*”

De certa forma, esta declaração faz deste grupo de actores emissários da sua própria causa e atribui uma missão ao acontecimento que é o espectáculo. Tendo o público como testemunha, este momento inscreve os acontecimentos narrados por Müller nas lutas políticas e éticas das sociedades actuais, provando a pertinência do texto para pensar a contemporaneidade.

²⁵⁸ Fica claro que aqui Müller se refere às personagens históricas da Revolução Francesa, os líderes jacobinos Georges Jacques Danton e Maximilien de Robespierre.

“As the slave revolution of 1791 to 1804 in the Caribbean, the momentous events of 1989 in Eastern Europe, and, most recently, the Arab Spring of 2011 all show, popular resistance has remained, of course, an almost constant feature of both modern history and our time, continually interrupting any and all scripts.

The last section of the play, which stages an ideological debate between the intellectual/aristocrat/capitalist Debuissou, and the black ex-slave, Sasportas, raises many important questions, both historical and philosophical.” (Gluhovic 2013: 49)

A longa descrição final sobre a traição de Debuissou e o seu desespero, um dos trechos da peça de Müller sem personagens atribuídas, é lido por Bruno Candé, que encerra o espectáculo com uma frase retirada de “Adeus à peça didáctica”, uma breve carta de Müller a Steiweg, datada de 4 de Janeiro de 1977.

Bruno Candé – que estudou na Escola do Chapitô depois de ter passado pela Casa Pia e começou a interessar-se por teatro – faz parte da rede de participantes e de cruzamentos estabelecida por Mário Fernandes e que Mónica integra neste e em espectáculos que se seguirão, dando continuidade à forma orgânica e aberta com que a companhia vai desenvolvendo o seu trabalho. É também, como vimos no capítulo 2, o caso de Tino, um dos bailarinos de *krump*, vizinho de Mário e que por sua vez trouxe os bailarinos Wilson e Fábio, o núcleo duro ao qual se ia juntando esporadicamente a restante *crew*. Mais uma vez, trata-se de uma cena que assenta sobretudo na dimensão corpórea e neste caso, coreográfica, que traz literalmente o movimento da rua para o palco. Como vimos, eles reproduzem em cena não apenas as composições que os definem e distinguem como *krumpers*, mas incorporam elementos da cena. Isto acontece quer por orientação da encenadora, quer por iniciativa própria a partir do facto de assistirem aos ensaios e com eles lidarem criativamente. Utilizam sobretudo materiais como a água e a areia e os objectos que lhes estão associados como a pá, o escadote, os baldes, ou ainda as cordas e as caixas. Mas importante ainda nesta entrada da rua na cena - com a crueza e estranheza trazida pelos movimentos do *krump* -, é o facto de Mónica Calle considerar que esta é uma forma de circulação transformadora que utiliza a emergência da concretude do real não teatral para ajudar o teatro a completar a sua tarefa.

O que eu acho que está a acontecer aqui é que tens mesmo uma troca entre o que eles [*krumpers* e não-actores] trouxeram todos, a forma como o público também dá e recebe. Sinto que as coisas estão a circular e estão a ser trocadas e estão a ser partilhadas. E que de facto cria-se aquilo que qualquer espectáculo pretende. Acho que toda a gente quer isso e que muitas vezes não se consegue, que é essa troca, esse perceber que as coisas ecoam e ficam e são transformadoras e têm um efeito para todos: para quem fez, para quem vê, para quem há-de ouvir falar, e que as pessoas confrontam-se com coisas de uma maneira que normalmente não se confrontam. Ou seja, que fazeres teatro acaba por ter

algum sentido, não é simplesmente aqui uma coisa... um bocado às vezes masturbatória... mesmo que as pessoas não tenham essa intenção, mas que às vezes acaba por ser estéril. (Mónica Calle)²⁵⁹

É esta energia que circula tendo como origem a emergência da materialidade corpórea do performer e que permite ao espectador, não apenas tomar dela consciência, mas também incorporá-la, que Erika Fischer-Lichte designa de *self-referential and ever-changing feedback loop* (2008: 49). Neste *loop*, o que circula é, segundo a autora, uma energia vital que emana de uma forma de presença radical do intérprete e que tem um poder transformativo que constitui a própria natureza estética específica do acto performativo: “The feedback loop thus identifies transformation as a fundamental category of an aesthetics of the performative” (2008: 50), ou ainda, “the autopoietic feedback loop is generated and kept in motion not just through visible and audible actions and attitudes of actors and spectators but also through the energy circulating between them” (2008: 59).

Assim, considero haver dois aspectos importantes que caracterizam este *trabalho do corpo* em *A Missão* e, como vimos no capítulo 2, um dos principais legados trazidos por Mónica Calle à sua geração de criadores. Por um lado, temos uma materialidade que emerge de acções e corpos eminentemente performativos, no sentido de concretos e sem relação directa com o texto, mas apoiando-se antes numa relação com a biografia fora de cena que é trazida para o seu interior, como o exercício físico, a memória da prisão, a fragilidade feminina ou a dança tradicional aprendida na infância. Por outro lado, temos os movimentos ou acções directamente ligados ao texto e que lhe dão uma concretude crua e real a partir de matéria orgânica ou de determinadas acções, como a morte de Debuissou com baldes de água ou as máscaras feitas de farinha branca colocada no rosto dos intérpretes. Um aspecto importante aqui é que essa materialidade corpórea é entendida numa fusão que inclui, por um lado, o espaço cénico, propositadamente austero e frágil, e, por outro, a fusão com o texto. É sobre estas três plataformas que se deve erguer um efeito quase alquímico e, nesse sentido, artaudiano na sua ambição.

Tudo isso acontece [com] a fusão entre o texto, o incorporar-se numa pessoa e no espaço cénico. Esta quase alquimia que o teatro tem de [juntar] todas estas coisas tão diferentes, tão concretas. Como a luz que é concreta e muito abstracta ao mesmo tempo; um texto que está escrito, um texto que vai ser decorado, acções, pessoas com características diferentes, com vozes diferentes, com corpos diferentes, vidas diferentes... e tudo se misturar. E, ao misturar-se, transformar-se num espectáculo. Acho que isso é assim

²⁵⁹ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa.

qualquer coisa com que eu continuo a ficar deslumbrada; e que acho que de facto é uma coisa muito poderosa. Eu continuo a ficar deslumbrada com isso, como uma miúda, fico sempre. Porque há um momento em que percebes que as coisas já se transformaram. (Mónica Calle)²⁶⁰

A Missão revela ainda um teatro herdeiro de uma ética grotowskiana no sentido em que é um teatro de rejeição da maquilhagem, das barrigas e dos narizes falsos, ou seja, de tudo aquilo com que o actor pode cobrir o seu corpo nos camarins antes da entrada em cena. É também um teatro em que, tal como em Grotowski, a iluminação é entendida como escuridão, sombra, reflexo. Reflexo conseguido com os corpos ou com as caixas de metal utilizadas pelos intérpretes em momentos e acções concretas [imagem 59]. Estas propostas dramáticas de Mónica Calle podem ser vistas como correspondendo em grande medida a essa concepção grotowskiana de um *teatro pobre*, não apenas pela exploração dramática do que poderia ser visto como uma *precariedade técnica*, mas também pela forma como reduz e elimina tudo até sobrarem apenas dois grupos de pessoas: os actores e a plateia (cf. capítulo 6). O número reduzido do público que assistia a cada um dos espectáculos e a sua proximidade extrema dos *performers* aumentavam ainda a possibilidade da circulação da energia transformadora vital e, com ela, do *loop estético* acima referido.²⁶¹

Esta abordagem através de um despojamento cénico é igualmente importante para John Romão. Na entrevista realizada durante o trabalho de campo, o encenador afirma não gostar de usar cortinas, ou cenário construído, “martelado e de madeira”, que pode chegar a “custar 50.000€”. Em vez disso, prefere criar a cena a partir de material *humano* e de *objectos do quotidiano* que não pertencem ao teatro. Esta é uma das plataformas de acesso à verdade que pretende alcançar, negando “o falso [que] pertence ao teatro, para dar, justamente, um aspecto real”, a cerveja que não é cerveja, o leite que não é verdadeiro leite, mas “água com corante”, ironiza. De tal maneira pretendeu recusar qualquer resquício de um teatro naturalista que decidiu assumir: “Não, eu quero trabalhar só com coisas reais. Eu vivo num mundo real, não vivo num mundo de

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ No novo espaço da companhia, um apartamento no Bairro do Condado, em Chelas, com já referi, essa proximidade e precariedade agudizam-se. Vários espectáculos foram apresentados estando o apartamento cedido pela Câmara Municipal ainda em obras, sem portas nem janelas. Em particular, na peça *Esta Noite Improvisa-se na Zona J*, a partir de Pirandello e apresentada em Junho de 2015, a distância entre público (não mais de 20 pessoas) e os actores seria de pouco mais de um metro, não havia palco, apenas a partilha de uma mesma sala pequena por um grupo em face do outro. Essa condição cénica agudizava a exploração ambígua da fronteira entre realidade e ficção que a peça sugere. A análise desta peça terá no entanto de ficar para um outro momento.

mentira. O meu trabalho muitas vezes também é a minha vida, não faço uma grande distinção e daí a escolha de intérpretes, de animais, ou não-actores.”²⁶² Mas realça ainda que essa abordagem se afasta de uma via documental mais convencional. Os seus não-actores não são pessoas quaisquer, são pessoas concretas que habitam um corpo concreto, cuja qualidade performativa emana da sua dimensão marginal:

Uma coisa que não nos interessa muito é a ideia de teatro documental. Como convidamos não-actores e como não são quaisquer pessoas – porque há quem diga “ah tu agora só trabalhas com não-actores” –, não são só não-actores, são pessoas concretas. São pessoas que pertencem a subgrupos sociais ou marginais, que é uma coisa que nos interessa muito, e nesse sentido aproxima-se à ideia de corpo, que nos interessa, às temáticas do corpo. Àquilo que não é dito, aquilo que não é revelado. [...]

Por um lado, interessam-nos pessoas reais, que pertencem a esses subgrupos, e por outro lado essas ideias das acções que acontecem da performance. Ou seja, tentamos criar a ideia de experiência colectiva, aqui. Eles são aquilo que são, eu sou aquilo que acho que sou e reunimo-nos e tentamos criar algo juntos.²⁶³

Esse triângulo composto pelos não-actores do universo marginal, pelas acções corpóreas e pela experiência colectiva é fundamental para perceber como o seu trabalho emerge das plataformas que tenho vindo a identificar como essenciais para entender esta atracção dramaturgica pelo real ao longo do século XX. Para o encenador, todas as acções, todos os actos que se desenvolvem no palco interessam, na medida em que são “coisas que estão ali a acontecer à nossa frente” e nesse sentido são uma “experiência partilhada com o espectador”. Tal como Liddell, John Romão e o Colectivo 84, a companhia que partilha com Mickaël Oliveira, pretendem fazer um teatro que “exige” do espectador a sua presença e com ela a responsabilidade de ser testemunha do acontecimento, envolvendo-o moral e eticamente no que está a acontecer.

O que mais me aborrece no teatro mais convencional é que é um teatro que pode existir sem espectadores. Um teatro que existe para as paredes do teatro, que não requer um olhar. Que pode acontecer gravado. Pode acontecer sem espectadores, que vai funcionar sempre. Ou seja, o espectador aqui [com os espectáculos do Colectivo 84] faz uma viagem. Ele tem um discurso sobre o espectáculo, [mas] ele vai ter um discurso ao vivo, [é isso] que nos interessa. Interessa-nos diferentes discursos sobre a mesma coisa, ou seja, não queremos ir num sentido de dizer: “é este o discurso da peça, é isto que se tem de pensar”. Não, interessa-nos esse conflito mais interior, esse debate interior que se passa dentro de cada pessoa ao assistir. (John Romão)²⁶⁴

O mesmo será dizer que o que se convoca é a possibilidade de o espectador ser colocado numa circunstância em que tem de tomar posição, mesmo que esta seja

²⁶² Entrevista com John Romão a 18 de Fevereiro de 2011, Bairro Alto, Lisboa.

²⁶³ John Romão em entrevista a Cláudia Galhós, no âmbito da apresentação da peça *Velocidade Máxima* no Festival Citemor, Montemor-o-Velho, 2009 [em http://www.dailymotion.com/video/xe225d_entrevista-john-romao-e-mikael-de-o_creation [último acesso a 26/08/2014].

²⁶⁴ *Ibidem*.

meramente interior e de carácter moral e transiente. Na verdade, a co-presença física entre os intérpretes e o público tendem a tornar este último cúmplice das acções e dos discursos que estão em cena. É que o acontece justamente, e como referi no capítulo 5, com *Velocidade Máxima*, a peça que recorria a prostitutas brasileiros para discutir uma possível relação entre as questões de poder no mundo da arte e no mundo dos trabalhadores do sexo. O espectáculo apoiava-se nestes dois registos: um mais corpóreo e poético – o mundo das acções – e um mais documental e biográfico – o mundo dos discursos. Aí, o espectador nunca sabia bem o que havia de esperar a cada momento. Isto porque os limites da performance eram esticados até à fronteira do real, através, justamente, desses momentos mais documentais, que incluíam, por exemplo, um vídeo gravado no apartamento do Marquês de Pombal, em que John Romão entrevistava um dos prostitutas.²⁶⁵ Corpo e discurso biográfico criavam uma espécie de armadilha para “apanhar” o espectador e levá-lo a confrontar-se com uma realidade fundamentalmente estranha, porque marginal e, neste caso, ilegal.

O meu local de trabalho é um apartamento no Marquês de Pombal. Pago 700€ de renda e tenho duas meninas e um menino que trabalham comigo. O meu quarto é pequeno, tem uma cama de casal, duas mesinhas de cabeceira com dildos, preservativos, vaselina, um pequeno sofá no fundo da cama e um poster com a minha fotografia bem grande na parede. Tenho um portátil, que escondo no armário, onde escrevo o meu anúncio: Rapaz, 28 anos, educado, bem dotado, speak english. E anexo a minha fotografia retocada muito ligeiramente em photoshop, entendes? [...]

Uma vez, um cliente ficou a observar-me, eu estava a transpirar, a masturbar-me com força e a debater-me para que o meu sexo não fosse abaixo, a debater-me para que me conseguisse vir, a debater-me para não chorar, porque um homem nunca chora, porque não chora quando fode, porque não chora porque está cansado, só porque aquele era o meu quarto cliente do dia e eram apenas 3h da tarde. No fim, ele deu-me mais 20€ do que o previsto.²⁶⁶

É também este tipo de confronto que se nos depara com a participação das crianças na peça *Agamémnon. Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho*. Tal como referimos no capítulo 5, o espectáculo parte de uma vontade do encenador de dar visibilidade aos textos do criador espanhol Rodrigo García. Nesse sentido, o que John Romão faz, numa primeira instância, é dar existência a um texto fixo, fazendo uma tradução a partir do original espanhol [ver Anexo II(f)]. Esse será o texto a ser “decorado” pelo actor Gonçalo Waddington. Mas, tal como vimos acima, John Romão interessa-se por pessoas concretas e pelos seus corpos concretos, em que nem tudo

²⁶⁵ Inspirando-se na obra já referida dos artistas plásticos Maurício Dias e Walter Riedweg.

²⁶⁶ Retirado de “Monólogos, materiais textuais, sms’s e um diálogo sobre Jan Fabre”, texto original de Mickaël para o espectáculo *Velocidade Máxima*, 2009, p. 22.

precisa de ser dito ou revelado. É esse o caso das crianças-performers desta peça. Assim, em cima do texto de García, uma nova encenação é montada, feita de acções e matérias próprias do não-teatro, que são trazidas para a cena pelos quatro intérpretes.

Tal como em *A Missão*, estamos perante uma peça de repertório com a participação de um actor profissional. E tal como em *A Missão*, o projecto inicial era um monólogo, neste caso, pouco mais do que uma leitura encenada do texto do encenador espanhol pelo actor. Mas, como vimos anteriormente, Romão é convidado a apresentar-se no Teatro Municipal São Luiz, palco de visibilidade nacional e onde nunca tinha encenado. O projecto sofre então uma mudança radical, fruto das circunstâncias e da vontade de Romão de mostrar aquilo de que o seu teatro na realidade trata. Algo longe da leitura encenada que tinha estado na génese da ideia do encenador.

Este aspecto é importante, tanto mais que García é dos encenadores descritos por Bruno Tackels como emblemático da categoria dos *écrivains de plateau*, ou seja, um iconoclasta defensor de que toda a significação deve surgir a partir da cena e do trabalho que sobre ela se faz. Esse é um dos aspectos que John Romão reclama também para si.

Amoureux des images, donc iconoclaste, critique, transgressif, drôle et volontiers régressif, ouvert aux vents mauvais de l’histoire humaine, violent et généreux à la fois, le théâtre de Rodrigo García est tendu entre ces extrêmes pour mettre en scène les tabous de notre temps : la dégradation de ce qui nous fonde et devrait être notre bien le plus précieux : l’enfant, l’animal, le corps, la nourriture. (Tackels 2007: 28-29)

É nestas circunstâncias que surge a necessidade de incluir crianças, muitas crianças se possível, de forma a que elas, na sua qualidade performativa mais ou menos espontânea e com a sua energia vital, pudessem dar corpo a acções disruptivas que contrabalançassem um texto a ser decorado e “representado”.

Queria muito que as crianças tivessem essa liberdade em cena. A fazer o que lhes apetecer. Por isso é que eu tinha pensado em muitas mais crianças, por ser uma coisa mais caótica. Que estavam completamente [livres], claro a fazer algumas acções. Porque eu também queria trabalhar esse lado mais selvagem. Não com as crianças nesse sentido romântico como nós as conhecemos, como muito queridos e fofinhos e bonitinhos. Mas que eles rasgassem, ou tocassem bateria ou tocassem guitarra, ou gritassem. Ou fazem de animais selvagens, ou pegam nos frangos e atiram-nos ao ar. Uma coisa mais violenta. Elas no entanto também estão vestidas dos seus próprios heróis, por isso este também é um espectáculo que fala de um herói que é o Agamémnon, é um outro herói, na verdade, elas ao mesmo tempo repisam esse lado... infantil... que é ainda ter um herói. [...] Basicamente pensei juntar as crianças com os seus heróis. [...] Que elas estivessem bem e se divertissem, basicamente. (John Romão)²⁶⁷

O núcleo de não-actores acabou por ficar reduzido a três por dificuldades da produção. Mas, ainda assim, este seria o número mínimo que permitiria afastar-se da

²⁶⁷ Entrevista com John Romão em Julho de 2011, Lisboa.

ideia de família nuclear numa lógica de representação realista.²⁶⁸ Nunca aquele poderia ser o pai daquelas crianças. A estrutura do espectáculo e a importância central das acções está bem visível no esboço ou croqui iconográfico feito por John Romão e distribuído pelos intérpretes [*imagem 60*]. É um objecto fundamental de análise pois mostra visual e arquetipicamente como o espectáculo se encontra dividido em dezasseis momentos marcados por acções-performance. Nestas, o encenador desenvolve o seu registo de implicação de interferências disruptivas compostas por elementos exteriores ao mundo convencional do teatro e que contaminam o texto, fazendo dele uma alavanca de elementos performativos que o ultrapassam, retirando qualquer possibilidade de uma literalidade mimética, tal como acontece em *A Missão*. Assim, a violência de Agamémnon, do pai que “dá porrada” ao seu filho, é transformada em matéria performativa iconoclástica, e concreta, que serve a metáfora reflexiva de García e o seu comentário à sociedade contemporânea.

Gonçalo veste-se com roupa informal, aliás retirada do próprio guarda-roupa do encenador: *t-shirt*, calças *jeans*, sapatilhas *Vans*. As crianças vestem fatos de fantasia dos seus heróis preferidos: Martim do *Homem Aranha*, Henrique de *Batman*, e Alexandre de *Pirata*. O cenário é simples. Uma tela de projecção que ocupa a totalidade do fundo de cena e que serve para projectar texto ou imagens filmadas a partir do próprio palco, dando protagonismo e uma visibilidade aumentada a determinados pormenores das acções que vão decorrendo. Há dois instrumentos, uma guitarra e uma bateria, usados pelas crianças para “fazer barulho”. Há três *puffs*, também usados sobretudo pelas crianças em determinados momentos do espectáculo, em que a acção recai em Gonçalo Waddington. O resto são adereços que suportam as várias performances.

Em jeito de epílogo, o espectáculo abre com a primeira acção já descrita no capítulo 5. Ao longo de quatro minutos, Gonçalo Haddington come um hambúrguer e bebe por uma palhinha, de um copo de coca-cola do MacDonalds [*imagem 61*] e – à semelhança de Castellucci no abertura do seu *Inferno* (ver última secção do capítulo 7), mas também de Andy Warhol para o filme de Jørgen Leth em 1981, como vimos no capítulo 5 – apresenta-se à plateia: “O meu nome é Gonçalo Waddington e acabei de

²⁶⁸ Uma das crianças, Martim, só participou em parte dos espectáculos por razões de saúde. Quando não estava, as suas acções foram realizadas por Henrique. De certa forma, com a ausência da terceira criança, o encenador perdeu parte dessa capacidade de sobrepor o grupo anónimo das crianças à ideia de família nuclear.

comer um hambúrguer.” Esta é a primeira cena registada no croqui de Romão e parte para uma cena coreográfica e sonora: enquanto Gonçalo Waddington usa a bateria para produzir um som ensurdecador, instala-se um momento semi-catártico que faz “baixar” quase ritualisticamente a personagem Agamémnon sobre o actor Gonçalo. De todo o modo, essa marca biográfica inicial nunca desaparecerá completamente, como veremos adiante. Enquanto isso, as crianças movem-se e dançam freneticamente ao mesmo tempo que destroem duas caixas de refeição Happy Meal e tiram lá de dentro dois frangos mortos e depenados que maltratam, atirando-os ao chão, dando-lhes pontapés, e puxando para fora através do recto da carcaça os pequenos bonecos-brinde que costumam ser oferecidos nestas embalagens e com que os animais tinham sido previamente “recheados”.²⁶⁹ Esta corresponde à segunda acção do croqui, fechando este epílogo.

Do ponto de vista da estrutura oferecida pelo texto, Romão divide-o em quatro partes a partir da identificação de três momentos de ruptura. Assim, temos uma parte que corresponde ao discurso sobre a frustração no regresso do supermercado e as “cargas de porrada” que se lhe seguem. Durante um boa parte do tempo, as crianças mantêm-se nos seus *puffs* folheando livros sobre animais selvagens, enquanto Agamémnon inicia o seu monólogo dirigindo-se directamente ao público, e só esporadicamente às crianças, se o texto implica diálogo. Mesmo quando directamente interpeladas, as crianças não respondem e praticamente não reagem, bloqueando a imediatez de serem directamente percepcionadas como as possíveis personagens literárias da mãe e do filho referidos no texto. Este momento do espectáculo inclui a quarta acção realizada com os frangos e que, mais uma vez, serve de descolagem do texto para propor um caminho corpóreo e performativo que, rejeitando um sentido figurativo, adensa o discurso sobre violência e abuso que percorre implicitamente toda a peça. No plano da descrição textual, o monólogo relata que uma das compras erradas foi um fato de treino amarelo brilhante comprado a pensar no filho, mas que lhe fica demasiado grande, “a boiar”:

E digo-lhe: *Anda lá com o fato-de-treino, corre, faz desporto, foda-se, faz qualquer coisa com o fato-de-treino*. E o miúdo tropeça e cai. E eu fico fodido porque ainda está a

²⁶⁹ As cenas fundamentais aqui descritas podem ser visionadas de forma muito sintética no excerto do espectáculo apresentado no DVD que integra a Parte I, ou *online* (inserindo a palavra passe **actor-não-actor**) no link <<https://vimeo.com/105326810>>. Para ver cenas completas, consultar espectáculo integral no DVD [Anexo I(f)] no volume dos anexos.

sangrar da carga de porrada que acabou de levar. E vejo que está a manchar o fato-de-treino e não lhe admito. A minha mulher desata a rir. *Não te rias do miúdo! Digo-lhe: Mas que filha da puta! Ajuda lá o miúdo. Colabora! Vamos atar o miúdo a esta cadeira aqui na garagem, que o miúdo precisa de crescer, para poder usar o fato-de-treino amarelo brilhante. Não vês que lhe fica enorme?*

Ato o miúdo a uma cadeira na garagem e seguindo o procedimento clássico de toda a vida com os gansos, começo a meter-lhe pela boca abaixo tudo o que comprei no supermercado por engano. Para que cresça, porque nesta casa não se deita nada fora, nem comida nem fatos-de-treino.²⁷⁰

Enquanto diz o texto, Gonçalo Waddington inicia no plano performativo a acção “mão no frango”. Uma acção violenta e sexual, que culmina numa interpelação verbal à criança mais velha, gritando-lhe na cara [*imagem 62*]. Alexandre mantém-se impávido e sem resposta, tal como permanecerá durante toda a performance.

E eu olho para aquele espectáculo, para o estado em que ficou a garagem! Toda salpicada de iogurte, de ketchup e salsichas e compota de figo, e penso: Um pai não pode tratar assim um filho. Que culpa tem o miúdo? E pergunto ao meu filho: *Que culpa tens tu de nada?* E o desgraçado olha-me e diz-me: *Mas eu não fiz nada nem tenho culpa de nada.*

Ao que eu respondo: *Que grande lata! Como é que não tens culpa de nada? Quando em realidade tu és o culpado de tudo? Porque só se vai ao supermercado quando há bocas para alimentar. E tu és mais uma boca para alimentar. E é uma responsabilidade para mim, foda-se.*²⁷¹

Esta parte culmina na decisão de “ir jantar fora” e a nova ruptura é estabelecida com um momento de “Música ao vivo” interpretado pelas crianças – guitarra, bateria e muito ruído, como John Romão tinha previsto desde o início do projecto. Gonçalo grita simulando um vocalista de *heavy metal*:

Vá, vamos jantar fora.

A um McDonalds na auto-estrada.

A um McDonalds na auto-estrada.

A um McDonalds na auto-estrada.

E vamos a toda a velocidade pela auto-estrada. Com a família contente e a sangrar. E Bach no rádio. Rádio Clássica, Rádio Nacional. E Bach no rádio. Com a família contente e a sangrar.

A um McDonalds na auto-estrada.²⁷²

Ao fundo da cena, a dimensão performativa e corpórea da acção é reforçada por uma filmagem ao vivo e projectada nos ecrãs com Gonçalo a dar comida à boca à terceira criança, Martim. As crianças “atacam o Gonçalo” e deitam-no ao chão. Do chão, o monólogo é retomado. É o momento mais suave da peça, em que é permitido suspender a violência: o carro em que viajava a “família a sangrar” é parado na berma da auto-estrada a caminho do McDonald’s para “ouvir os grilos” e Agamémnon diz

²⁷⁰ Em *Agamémnon – Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho*, de Rodrigo García, tradução de John Romão, versão de trabalho para ensaios, 2011 [Anexo II(f)], p. 3.

²⁷¹ *Ibidem*, p.3.

²⁷² *Ibidem*, p.3.

“vamos dar-nos bem”, “vamos perder-nos por aí”, a “mamar uvas doces, a falar um bocado, a ver-nos sangrar. Eu já sabia que ia ser tudo muito positivo, sair de casa e perder-nos POR AÍ”.²⁷³ Este é o momento que permite a John Romão afirmar que este é um espectáculo também sobre o risco, sobre a possibilidade de nos “perdermos por aí” e de com essa capacidade conseguirmos inverter a tragédia que nos encurralou num mundo de consumo e ganância desenfreada. Mais uma vez as crianças interpretam uma acção disruptiva, filmando ao vivo e projectando os seus pés descalços a serem molhados por água. Esta será a estratégia desenvolvida ao longo da peça. As rupturas sempre marcadas por música, ruído, movimentações intensas na cena [*imagem 63*]. No que diz respeito ao texto, este surge permanentemente como alavanca dos momentos performativos que têm como efeito, e objectivo, confrontar o público, tornando-o testemunha, não apenas de um discurso verbal “violento” e “obsceno”, mas também da performatividade concreta e corpórea que dele emana, neste caso criando novas camadas de hipotético desconforto ao colocar as crianças como agentes dessa concretude [*imagem 64*]. A encenação trabalha permanentemente nesse limiar perigoso entre o dito e o não dito, entre o visível e o invisível. Muitas vezes tornando o não dito visível, como é o caso da acção-cena “Michael Jackson + Danças Fúnebres” [*imagem 60*, 8.^a acção], em que Gonçalo Waddington assume a figura de um potencial predador, usando as crianças sem que elas tenham disso verdadeira consciência, porque na verdade a acção só se torna integralmente visível para o público.²⁷⁴

Há ainda outras acções e sequências que dão continuidade a uma abordagem iconoclasta, recorrendo ao manuseamento de materiais orgânicos retirados do quotidiano para serem re-contextualizados esteticamente: a *t-shirt* com a palavra tragédia escrita em *ketchup* que é usada pelos miúdos para molharem batatas fritas do McDonald’s no molho e comerem-nas [*imagem 65*]; ou a cena em que Gonçalo cola penas na cara e braços depois de espalhar creme Nivea, enquanto as crianças voltam a ligar as câmaras e se maquilham com batom, sombra e lápis nos olhos, filmando-se a si mesmas e projectando os seus rostos no ecrã ao fundo, e terminam pondo perucas de cabelos compridos. Está decorrido um terço do espectáculo, que começava a uma hora tardia, às 23:30. Legalmente, as crianças não podem participar em actividades

²⁷³ *Ibidem*, p.3.

²⁷⁴ A partir do minuto 21’20” no espectáculo integral no DVD [Anexo I(f)].

contratualizadas depois das 24:00. John Romão aproveita esta circunstância dramaturgicamente e faz as crianças abandonar a cena assumindo as suas identidades e a de Gonçalo, fazendo-as informar que passa da meia-noite e por isso têm de sair. Este será o único momento em que os ouvimos e geralmente é apenas Henrique que se encarrega desta tarefa, acrescentando, a cada espectáculo, um bocadinho mais de texto da sua iniciativa:

Henrique: Gonçalo, és cego ou quê? Já passa da meia-noite. Temos de ir embora.

Gonçalo: ok... ponham-se nas montras que apanham mais luz. [Uma deixa criada por Gonçalo por referência ao aspecto dos rapazes nesta fase do espectáculo, de maquilhagem borratada e perucas falsas, quais prostitutas.]

Henrique: O que é que disseste?

Gonçalo: Quero o dinheiro bem contado!

Henrique: Isso digo eu. Tudo contadinho [ainda grita já ao longe sem ser visto pelo público].²⁷⁵

Este curto momento é muito importante no âmbito da nossa análise. Com ele confirma-se que a ambiguidade instaurada desde o início do espectáculo entre o intérprete biográfico e a personagem é, não só propositada, como essencial ao tipo de acontecimento que John Romão pretende criar e que pressupõe a ideia de “experiência colectiva”. O seu actor é constantemente puxado para que o seu eu real aflore e, sempre que é tratado por um nome, isso é feito com o seu nome próprio. Essa ambiguidade acontece justamente nos momentos em que o texto é domesticado pelas acções corpóreas e pela manipulação de matéria orgânica. Este aspecto é bastante notório na última parte do espectáculo, já sem crianças, e em que Gonçalo descreve a cena no KFC citada no capítulo 5 e em que a geopolítica mundial é explicada a partir da ideia de *tragédia* e de um mundo dividido entre o lugar onde está o “dinheiro” mas não existe “esperança”, o norte, e outro onde existe a “esperança” mas onde não há “dinheiro”, o sul. Enquanto diz o texto, Gonçalo Waddington tem ao mesmo tempo de montar um dispositivo que consiste em três plintos onde serão colocados a rodar os três frangos usados durante a peça, com umas bandeirinhas espetadas a representar as várias potências mundiais. É preciso deslocar objectos, ligar tomadas, posicionar os frangos e as câmaras, pois a cena vai ser filmada em directo e projectada. Tal como o esforço físico usado como estratégia de afectação pela concretude da qualidade performativa do intérprete em Liddell e Calle, também a natureza da interpretação de Gonçalo Waddington é profundamente afectada pelos gestos e tarefas que tem de desempenhar. À semelhança dos intérpretes de João Brites, é a *personagem intermédia* do actor

²⁷⁵ Transcrição a partir da filmagem do espectáculo integral [Anexo I(f)].

Gonçalo que emerge neste momento de forma muito clara para o espectador. Assim, de um modo completamente antagónico aos recursos usados pelos naturalistas do século XIX, com a sua *quarta parede*, aqui somos igualmente puxados para dentro da cena, já não porque nos identificamos psicologicamente com os dramas representados a partir de um lugar da correspondência tranquilizante que vimos com Pavis ([1996] 2005: 120) no capítulo 6, mas, pelo contrário, somos puxados para dentro da cena pelo actor que se aproxima do nosso estatuto de *pessoa real* que somos, enquanto espectadores, sem a mediação da personagem literária. Esta aproximação acontece justamente a partir dessas estratégias dramáticas e performativas que nos implicam física e moralmente.

No final, não há exactamente um pai, uma mãe e um filho. Aliás, a dimensão feminina é totalmente erradicada desta versão de John Romão, tal como Climenestra havia sido erradicada por Rodrigo García da vida deste Agamémnon contemporâneo.²⁷⁶ No final, é como se as personagens do texto de García nunca se tivessem efectivamente instalado nos corpos dos intérpretes, destabilizadas por essa estratégia dramática que rejeita tratar o texto prévio do encenador espanhol como um texto literário. E, tal como em *Velocidade Máxima*, e até certo ponto em *Mena*, o público é implicado numa dimensão real marginal e fundamentalmente estranha.

Curiosamente as crianças retêm, quer a narrativa, quer as acções, tentando criar o seu próprio sentido.

Alex: Éramos três miúdos. [*leve sorriso enquanto encolhe os ombros*]

[*silêncio*]

Teresa: E mais? Miúdos como?

Alex: Revoltados.

Teresa: Hum...

[*silêncio*]

Teresa: E revoltados com o quê?

Alex: Revoltados... Bem... não... o pai é que era revoltado. Nós fazíamos tudo o que o pai quisesse.

Henrique: E ele gritava connosco e nós também gritávamos com ele... [*encolhe os ombros com leve sorriso*]

[*pausa*].

Teresa: E a história da peça? Faz de conta que eu não tinha visto a peça e tinham de me contar a história... não tiveram de contar na escola, por exemplo? [*acenaram que não*], não contaram aos colegas?

Alex: Os meus colegas não sabem de nada...!

Teresa: Ai não!? Porquê? [*riem-se*].

Henrique: Só sabe a minha professora...

Teresa: Mas porquê?

²⁷⁶ A este propósito, poderíamos convocar as reflexões de Eugénia Vasques (2001) sobre a discreta representação feminina na dramaturgia do século XX em Portugal.

Alex: Porque eu não contei...

Teresa: Porquê?

Alex: Porque não queria que ninguém soubesse.

Teresa: Porquê? [*e rio-me com tantos porquês e eles também*].

Alex: Não sei...

Henrique: Só contei à minha professora.

Alex: Dissemos às professoras porque elas perguntaram porque é que estávamos muito cansados.

Teresa: Pois, pois. Tinham que dizer, tinham que explicar, se não... Então contem-me lá a história, faz de conta que eu não tinha visto. Assim do princípio até ao fim.

Alex: Um homem que se chamava Agamémnon que... o início... um homem que foi ao supermercado e que depois comprou uma data de coisas que não precisava. Chegou a casa e como estava muito revoltado disse à mulher que ia dar porrada em todos. Bate na mulher, depois bate no filho, pega nos dois e diz “vamos jantar fora” e vão os três jantar fora ao McDonald’s da auto-estrada, depois eles chocam com um carro numas vinhas, e ficam no meio da auto-estrada sem terem ido ao McDonald’s.

Henrique: Depois ficam a ver os grilos no meio das vinhas... depois... eu sei... mas não é bem essa parte [*fica tímido*].

Teresa: Conta, conta.

Alex: Depois eles foram a um Kentucky Fried Chicken – acho que é assim que se chama – com asas de frango e começa a falar dos países, dos países industrializados... e isso tudo. Depois no final... em geral foi só isso.

Teresa: Isso é a história. E o que é que vocês fizeram lá? Quais são as personagens?

Henrique: Super-heróis.

Alex: Miúdos super-heróis!

Henrique: Somos super-heróis que fazem coisas de animais.

Alex: Sim.

Teresa: E isso serve para quê?

Alex: Não sei.

Teresa: Fazem isso porquê? Qual é a vossa ideia? Sobre o espectáculo?

Henrique: Foi muito bom.

Teresa: Mas isso o que quer dizer? São quem, vocês?

Henrique: Somos super-heróis que...

Alex: [*activo e rápido*] Miúdos super-heróis que fazem de animais.

[*silêncio*]

Teresa: E para que é que isso serve? Qual é a vossa ideia?

Alex: Porque como aparecem os frangos... os frangos são animais...

Henrique: Pois...!

Alex: Nós fazemos isso... acho... é o que eu penso.

Teresa: Que vocês são um bocado como os frangos?

Alex: Sim... A história baseia-se nos frangos e como o frango é um animal o John se calhar pensou em fazer de nós animais também.²⁷⁷

A incorporação instintiva da revolta do pai por parte de Henrique e o relato de Alex na terceira pessoa parecem mostrar que assumem esse papel de observadores corpóreos que lhes foi atribuído por Romão. A definição que dão para as suas personagens, “miúdos super-heróis” que “fazem coisas de animais”, é igualmente congruente com o estatuto de *crianças que realizam acções*, desenhado pelo encenador. Uma dessas acções são movimentos que imitam animais selvagens e é isso que leva Alexandre a concluir que eles possam de alguma forma partilhar da mesma natureza das carcaças dos frangos presentes em cena.

²⁷⁷ Entrevista com Henrique e Alexandre Pires em Abril de 2011, na sua casa.

No espectáculo *Em Brasa* também existem frangos, neste caso vivos, trazidos dentro de cestas e soltos no palco na cena de final, em que o grupo, que acabou de assassinar o estranho afogado, esquece o acto cometido “soltando a franga” e entrando em festa. Naturalmente que a presença de animais em cena e, mais especificamente, de animais vivos que representam a total imponderabilidade da acção, é relevante na nossa discussão.

Regressemos à noção de *personagem intermédia* de João Brites e ao facto de, neste espectáculo *Em Brasa*, o encenador ter criado uma estrutura cénica que materializa a ruptura que ela representa. Esta estrutura toma a forma de uma passadeira, neste caso azul, por contraste com as restantes, de cor vermelha. É por esta passadeira que caminham as *personagens intermédias* que emergem no espectáculo. A imagem 65 mostra-nos a construção desta plataforma através de um acrescento ao perímetro do palco que avança sobre a plateia. Esta passadeira azul é a primeira a ser estendida no espectáculo, pelo padre que sobe ao palco vindo do público.²⁷⁸ É por ela que surge o velhinho Sr. Gouveia, que passa Cocada na sua bicicleta, que chega Kátia no seu carrinho de cozinheira, ou que entra em cena, a meio do espectáculo, um actor dissimulado entre o público, o Sr. António. É nesta passadeira que, em determinado momento do espectáculo, os actores profissionais se posicionam para procurarem um registo de interpretação que se pretende não teatral e que faça surgir a sua *personagem intermédia*, aproximando-se do registo dos não-actores.

Nesta conversa o elemento mais importante que surgiu foi a presença clara de um espaço de ruptura marcado cenicamente por uma passadeira azul que entra (através de uma plataforma construída para o efeito) pela plateia adentro. Quer-se romper com o teatro visto como metáfora e artifício.

Actores dirigem-se à boca de cena com texto decorado mas *fingindo* que não está decorado. Assim, quando surge a cena da Kátia, já houve outras intervenções dentro da mesma lógica.

Relevante ainda é a ideia de JB de que os actores-nãoactores se vão apercebendo do código teatral através da repetição que os ajuda a perceber o sentido no palco daquilo que já fazem fora dele. (Do diário de campo, 12 de Abril de 2008, Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, ensaio de *Em Brasa*)

O surgimento deste fragmento cénico mostra como, para Brites, a cenografia é ela própria orgânica e performativa, compõe a cena materializando de forma activa a dramaturgia e afastando-se de uma mera ilustração do texto: “A cenografia tem de ser a visualização da dramaturgia. Acompanhar as mudanças de acção, o evoluir dos

²⁷⁸ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/91984726>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte I.

conflitos, a intensidade dramática das situações. A cenografia não pode mais ser o pano de fundo de uma acção. É acção visual. Não pode ser a solução mais ou menos imaginativa dos objectos que o texto ou as improvisações sugeriram” (Brites, citado por Pais 2009: 27).

Um outro momento importante da emergência do real como acção corpórea no *Em Brasa* é a participação do Careto²⁷⁹ Filipe Costa, do Grupo de Caretos de Podence, e do Caboclo de Lança²⁸⁰ Nal Bezerra, presidente da Associação Maracatu Rural Leão Nazareno. Estas figuras do folclore transmontano e pernambucano fazem ao todo cinco aparições no espectáculo. A primeira é no exterior do teatro, no espaço de prolongamento público criado por Brites, “devolvendo à rua” alguns dos figurantes/intérpretes – o Cocada na sua bicicleta, a Kátia distribuindo panfletos do seu restaurante, o cantor de rua Max Santos. Apenas as passeadeiras estendidas no chão marcam a estranheza da situação. Como vimos no capítulo 2, Brites assume-se como sendo pouco adepto do palco à italiana, do qual o Teatro Municipal São Luiz é um dos principais exemplares nacionais. Nesse sentido, a criação deste espaço de performance pública a 200 metros do edifício parece ser a forma que Brites encontrou, não apenas de devolver as suas personagens não-actores à sua origem, mas também de quebrar o encerramento que a formalidade do edifício teatral convencional impõe a uma criação que se quer colectiva, horizontal e partilhada. No filme de *making of* do espectáculo, realizado por Amauri Tangará [ver DVD Anexo I(c), 2:46], esta performance do Careto e do Caboclo de Lança na rua tem um destaque particular e é cruzada pela montagem de Amauri com

²⁷⁹ Os Caretos são uma das manifestações das festas de inverno transmontanas com recurso a máscaras. No caso específico da aldeia de Podence, “o período do Carnaval é marcado pela presença de umas figuras mascaradas que se designam por ‘Caretos’ – expressão usada para designar o mascarado que se veste com casaco e calças de lã colorida [...], tecido numa manta de serapilheira talhada para o efeito (actualmente, são usuais colchas de padrão alentejano compradas nas feiras), uma máscara (hoje de lata no passado também de madeira ou couro). [...] elementos de licenciosidade, excesso e subversão ou inversão parecem estar claramente presentes no carnaval de Podence. O consumo excessivo de vinho [...], de alimentos [...], e o contacto físico violento e sexualizado, parece ser a marca dominante desta temporalidade carnavalesca” (Raposo 2009: 72-73). São ainda referências importantes sobre este universo o trabalho mais extenso de Paulo Raposo *Por Detrás da Máscara* (2011), a obra *Máscaras Portuguesas* (1973) de Benjamim Pereira e o filme *Máscaras* (1976) de Noémia Delgado.

²⁸⁰ O Cabloco de Lança é uma das personagens que integram o desfile carnavalesco pernambucano (Brasil), denominado Maracatu Rural. Distingue-se do Maracatu do Baque Virado ou Maracatu Nação por ser mais recente e ter surgido especificamente do contexto social e cultural ligado à apanha da cana-de-açúcar. Algumas das personagens que integram os elencos diferem, sendo que o Caboclo de Lança apenas surge no Maracatu Rural. Ambos os fenómenos foram amplamente estudados pela antropóloga americana Katarina Real (Kubrusly 2008), responsável pela atribuição da designação Maracatu Rural nos anos 60. Segundo o *Dicionário das Manifestações Folclóricas de Pernambuco*, o Caboclo de Lança é uma “personagem fantástica do imaginário popular nordestino, a mais importante do maracatu rural, caracterizada por suas roupas exuberantes compostas principalmente por uma imensa peruca colorida, por uma gola bordada com pérolas de vidro e lantejoulas coloridas. Ele também carrega nas costas um surrão ornado por chocalhos que dão ritmo à dança e na mão, uma lança enfeitada por longas fitas de cores variadas” (p. 43). Outros elementos compõem ainda a sua vestimenta: leva presa nos dentes uma flor branca, um lenço na cabeça, calças largas e coloridas, meias desportivas, e pinta a cara de vermelho de urucum. É ainda uma das personagens do cortejo que deve submeter-se a “trabalhos litúrgicos de preparação, limpeza e protecção para o carnaval” (Sena 2009: 4).

um outro episódio fundamental (o do encontro sem pré-aviso entre os dois no palco) para compreender a natureza da presença destas figuras no espectáculo. Voltarei a este acontecimento mais à frente. Sobre a sua presença na peça Serôdio afirma:

Neste fluxo de constantes aproximações e desvios, é de assinalar uma interessante convergência antropológica que atravessa a cena: a do careto transmontano a cruzar-se com o índio, ambos com as cores flamejantes da alegria ardente e com os ritmos vibrantes das forças telúricas. Um sinal, portanto, de um efetivo diálogo — ou partilha — intercultural que evita as formas mais vulgares e estereotipadas da imagem do brasileiro ou do português para falar destes caminhos cruzados e comuns que animam zonas importantes da nossa configuração hereditária. (Serôdio 2008: 120)

Dentro da cena do teatro, no decorrer do espectáculo propriamente dito, a aparição dos performers repete-se mais quatro vezes. Estas aparições têm um carácter irruptivo, interrompendo a cena no sentido da sua dramaturgia linear, tal como o Cocada na sua bicicleta ou a história verídica de Kátia. A primeira aparição é feita pelo Caboclo de Lança, que surge [ver DVD Anexo I(c), 22:24] fazendo-se anunciar através do som do seu chocalho e irrompendo da coxia esquerda, ou seja, da plateia, para o palco, que atravessa, fazendo os seus movimentos giratórios típicos da saída do cortejo carnavalesco do Maracatu. Nova aparição acontece um pouco mais à frente [ver DVD Anexo I(c), 28:58], desta vez do Careto de Podence, que irrompe a partir também da esquerda, fazendo-se anunciar pelo ruído do chocalho que, no seu caso, acompanha com gritos. Atravessa o palco com pulos e saltos, numa coreografia própria que recria a que é feita na rua através das perseguições às moças solteiras, mas agora para um público com o qual não pode interagir e para o qual se deve apenas exhibir. Quer Nal, quer Filipe aperceberam-se da mudança profunda que a natureza da sua performance adquiriu com a inserção neste espectáculo. Encaravam geralmente as suas prestações como o solo que eram, preparando-se nos bastidores e esforçando-se ao máximo para mostrar, da forma mais virtuosa possível, aquilo que são os seus gestos e a sua performance no contexto das respectivas manifestações culturais colectivas. Apesar desta descontextualização extrema, a sua prestação fazia para eles sentido, e isso porque, na sua prática original de *careto* e *cabloco*, o regime de exibição sofreu já uma re-contextualização objectificadora. De facto, quer a manifestação performativa sincrética do Maracatu Rural, quer a saída carnavalesca dos Caretos de Podence sofreram processos de institucionalização como expressões do folclore regional gerido por associações que participam activamente numa representação pública destas formas expressivas como parte da construção identitária da cultura local. Tornaram-se símbolos mediáticos de uma região, matéria mercadorizável nos processos de turistificação. Essa realidade foi

detalhadamente analisada por Paulo Raposo no que diz respeito aos *Caretos* de Podence.²⁸¹

[...] a folk tradition – a winter mask performance called *Caretos* – has undergone a process of revival and re-semanticization, a process that can be viewed as a paradoxical anachronism. In fact, folk traditions as such as the one I am interested in, despite being viewed by some as opposed to “modernity”, have become potent symbols of contemporary identity. Tourists, the media and regional political disputes together with the participation of intellectual and artistic urban elites in the production of popular culture have definitely placed these “local traditions” or “little traditions” into settings of other scales – whether regional, national or global. (Raposo 2005: 51)

Até certo ponto, o gesto de João Brites inscreve-se neste grupo de protagonistas que participam da re-contextualização cultural destes fenómenos. Mas Brites faz mais do que isso. Isso é visível a partir de uma análise da terceira aparição dos mascarados no espectáculo. Cada um deles parte de pontos opostos do palco – trocando agora de lados –, de forma que a determinado momento das suas coreografias acabam por se cruzar. A dramaturgia pretende claramente estabelecer um confronto [ver DVD Anexo I(c), 44:34], que os intérpretes assumem como um jogo. Tentando não perder os traços que caracterizam a sua coreografia, estabelecem ao mesmo tempo uma relação um com o outro que quase se assemelha, num breve momento, a uma luta de capoeira. Ao integrar a sua aparição na narrativa dramática, percebemos que este encontro é, simultaneamente, um cruzamento e uma comparação entre as duas figuras. Foram aliás algumas semelhanças entre elas que fizeram surgir a ideia de os integrar na peça: ambas são manifestações próximas de uma saída ou cortejo de mascarados carnavalescos para o espaço público; ambas partem de um universo masculino ritualizado, embora as inovações mais recentes tenham levado, também em ambos os casos, à participação de mulheres;²⁸² ambas as vestimentas incluem um elemento sonoro que é idêntico – um conjunto de chocalhos. É este elemento sonoro que parece ter desencadeado a discussão em torno das possíveis afinidades entre as duas figuras junto da equipa de produção da peça. A sua quarta aparição corresponde assim a um momento do espectáculo que reflecte esse *desejo comparativista* que faz parte de um primeiro nível, mais básico talvez, da utilização dramática da sua presença material e física. Tal como referi acima, um grande investimento e empenho foi colocado na deslocação de performers “autênticos”, juntando duas tradições geograficamente longínquas, mas que se considerava partilharem uma base de expressividade simbólica comum. Como

²⁸¹ Ver ainda Godinho (2009) sobre mudança social e turistificação do fenómeno.

²⁸² Sobre a participação de mulheres nas performances dos *Caretos*, ver Vale de Almeida (2009).

resultado, João Brites e Amauri decidem criar um pequeno evento experimental que ficou filmado e que integra o filme do *making of* acima referido.

A chegada de cada um foi acertada para o mesmo dia e ambos foram levados à mesma hora para o teatro. Foi-lhes então pedido que se preparassem e entrassem em palco, sem saberem da existência um do outro. Tal como relatei no capítulo 3, este momento foi cuidadosamente preparado e todo o elenco estava expectante. Sentámo-nos na plateia para assistir. Depois da sua entrada em cena, cada mascarado começou a realizar a sua coreografia, apercebendo-se gradualmente da presença do outro e tentando estabelecer um movimento que de alguma forma dialogasse com essa co-presença. Da plateia ouviam-se palmas. No final, Amauri, João Brites, Nal e Filipe trocam impressões. Os dois intérpretes mostram-se surpresos e algo confusos, mas desde esse momento que perceberam e assumiram a sua parilha. Tal como descrevo numa nota do capítulo 2, mantiveram uma relação muito próxima durante toda a sua permanência em Lisboa.

De todos os intérpretes, Nal e Filipe talvez sejam aqueles que mais facilmente podemos encarar como exemplos de *corpus ethnicum* e onde o processo de deslocação, descontextualização e re-contextualização extrema nos convoca a teatralização do exótico. Aqui vemos acontecer um desdobramento do processo de objectificação cultural tal como é definido por Handler (1988). Ou seja, as suas práticas performativas, que já haviam sido sujeitas a um processo de selecção e reinterpretação de determinados “traços” distintivos nos seus locais de origem, tal como Raposo (2005) discute para os caretos, são agora reconfiguradas, no palco do São Luiz. Retirados dos contextos colectivos e públicos – a rua – que lhes dão existência, careto e caboclo são isolados e apresentados num novo cenário – o palco do teatro –, numa coreografia solitária e insólita, apresentando-se para interlocutores invisíveis. Desta forma é-lhes retirada a base cultural e social sobre a qual é construída a sua existência performativa – no caso dos caretos, a transgressão do assalto às mulheres e às casas da aldeia a pedir comida e vinho; no caso de Nal, toda a preparação de purificação do performer e das suas vestimentas com base em práticas rituais de matriz afro-brasileira. Se no caso do Careto Filipe o momento de intervenção no exterior lhe permitiu interagir com as transeuntes e completar parte do sentido original da sua acção, no caso do Caboclo Nal o isolamento era maior, pois a sua função no cortejo do Maracatu é de guardião dos restantes performers, sem interacção com elementos exteriores.

Num primeiro momento, o que vemos no processo de inclusão destas figuras no espectáculo é Brites a seguir a sua *atração pelo antropológico* e pelo *etnográfico*, com vontade de trazer para o seu teatro a força da festa popular e a da celebração das memórias colectivas, “investindo em processos de envolvimento dos espectadores na acção” (Serôdio 2009a: 51). A última aparição destes intérpretes mostra-nos que há ainda um outro nível desta descontextualização que pode conduzir a um novo patamar do processo de objectificação a que assistimos.

Na sua última passagem, próximo do final do espectáculo, os mascarados surgem lado a lado [ver DVD Anexo I(c), 6:54, da segunda parte] numa aparentemente fraterna, mas sempre ruidosa, coexistência. Atravessam o palco mantendo alguns traços básicos da sua coreografia, passam pelo grupo que integra todos os intérpretes e que representa a população revoltosa da aldeia avançando para a cena do linchamento do(a) “afogado(a)”. O assassinato é praticado ao som dos chocalhos do Caboclo e do Careto, que permanecem no entanto invisíveis e não participam fisicamente na acção. Até certo ponto, eles são os agentes dramáticos mais poderosos da cena, por serem remetidos para um lugar que é de agência teatral, mas que usa a sua dimensão simbólica, o seu potencial enquanto entidades corpóreas que materializam os aspectos culturais e sociais próprios da inversão e do espaço de suspensão da norma que caracteriza as práticas carnavalescas. Não será por acaso que, no guião da peça, podemos encontrar nas anotações uma citação de Roberto DaMatta:

O carnaval é definido como “liberdade” e possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Deixar de viver a vida como fardo ou castigo. É a oportunidade de fazer tudo ao contrário... viver uma experiência como excesso de prazer, de luxo, de riso, ao alcance de todos. A regra é praticar todos os excessos... fantasias. O que faz o Brasil, Brasil? (Roberto DaMatta, Editora JPA Ltda., Rio de Janeiro, Maio de 2001, cedido por José Viegas)²⁸³

Esta nova re-contextualização do Caboclo e do Careto ao serviço da narrativa dramática – como o caso dos chocalhos que ajudam ao acto transgressor da morte – é feita a partir de uma dimensão não dita, não classificatória e não explicativa, ou seja, da *antropologia exercitada* de João Brites, como lhe chamou Listopad (2009). Para o autor, o encenador coloca em acção “uma prática antropológica que é poesia”, uma poesia que não é “coisa feita”, nem “épica”, nem “lírica” mas que se faz na cena, a partir do uso da “simplicidade e sobriedade do rural”, do que “é simples e não é necessário falar, só mostrar” (Listopad 2009: 80-81). Assim, para além de se

²⁸³ Do guião da peça *Em Brasa*, p. 47 [Anexo II(c)].

representarem a si mesmos, enquanto entidades simbólicas performativas e próximas dos *especialistas* de Kaeji, o interesse destes intérpretes parece ser o de atribuírem sentido à dramaturgia a partir da sua presença material e física, tornando prescindível o conhecimento completo das suas origens e significados enquanto figuras folclóricas, ou representantes de universos culturais ritualizados específicos. Sobretudo na sua última aparição, é a natureza da sua performatividade deslocada e artefactual.

Por último, mais dois exemplos de emergência do real a partir das acções concretas. Um deles surge na peça *Os Henriques*, onde as mulheres abandonadas pelos homens iniciam uma pequena revolução. Quando o público entra, as intérpretes estão espalhadas entre os espectadores. A peça tem início quando se levantam e começam a limpar pratos. Ao som de um grito, atiram os pratos com força ao chão, partindo-os com estrondo, e começam a ladrar umas às outras, enquanto avançam para o palco e se sentam em frente ao espelho. A seguir iniciam a sua transformação em Henriques, num processo de travestismo [*imagem 31*, capítulo 4]. O poder transformativo é tão forte quanto aquele por elas vivido no *Auto da Cotovia*, em que se transformavam em artistas de cabaré. Mas, neste caso, a transformação é feita à vista de todos. Percebemos que esta peça é sobre estes corpos femininos e a sua capacidade de incorporar a sua ideia de masculino, quando ouvimos Cristina ou Deolinda falar (cf. capítulo 4), na sua tentativa de dar corpo a um texto que é já ele uma emergência de concretude na sua apropriação de sentido: “faz de conta que aquilo era o centro onde os homens se juntavam e ali conversavam tudo. E sentavam-se, bebiam o seu copo e dali discutiam, as conversas deles”, diz-nos Deolinda. Ou, como afirma Cristina: “nós somos mulheres e *Os Henriques*, segundo me contam, acho que chegaram mesmo a existir e a ideologia deles é aquela coisa que a mulher é sempre frágil, que a mulher é um objecto, eles é que são os senhores”. A fragilidade da interpretação, que assume aqui um registo mais amador do que em *A Cotovia*, onde a ausência de técnica das intérpretes estava mais protegida pelas canções, pela música e pelo próprio formato poético do texto teatral, é colmatada pelo efeito do travestismo e da transformação em cena destas idosas em simpáticos senhores de fato cinzento, bigode e chapéu. Mas, neste caso, não fazem um teatro popular e cómico, como seria talvez de esperar, antes se colocam na posição de Sr. Henry, esse filósofo das máquinas e da concretude do mundo inventado por Gonçalo M. Tavares para habitar o seu bairro literário. Proponho assim considerarmos esta

disrupção entre a qualidade da interpretação, a concretude biográfica das intérpretes e a natureza do texto como mais uma forma de emergência do real.

No caso de *Mena*, são as acções mínimas e pequenos gestos que conferem, segundo Zeza, densidade à sua performance e credibilidade à sua história. Na folha de sala podemos ler: “Estamos frente a frente com a verdade. A verdade da situação, da personagem e da respectiva vivência. **Verdade que respira, transpira, bebe, fuma, fala**; a verdade que é a dela, a verdade da Mena” (sublinhado meu). Mas não são apenas a cerveja e os cigarros que conferem esse efeito. Nas entrevistas realizadas, Zeza fala de Mena “a andar com aquela corcunda”, da “postura no cadeirão”, do coçar os braços e do mexer os anéis, da presença de todas “aquelas bugigangas” [*imagens 66 e 67*]. É nesses pormenores que a encenadora identifica e reconhece o potencial performativo, a qualidade da presença em cena da sua *actriz-nãoactriz*, que é antes de mais corpórea e material. É nesse momento que lhe dá indicações para repetir esses gestos espontâneos, tentando torná-los marcação.

E quando ela começa a rasgar os papéis a entrar no palco, assim a olhar de lado, a Mena parecia mesmo... um animal numa jaula, sabes. Parecia mesmo um animal numa jaula pronto a explodir. Aquele olhar dela, assim fulminante, a captar os olhares do público. Para mim, isso marcou-me muito. Eu tenho a imagem dela mesmo assim de lado, rasgar o olhar, com aqueles cabelos todos assim pela frente... porque ela ainda não se tinha ido pentear. Oh pá, fiquei sempre com essa imagem. É a imagem que eu mais guardo desse espectáculo [antestreia no Teatro da Rainha]. E outra coisa é o ela a tirar as linhas das botas rotas. A falar e a tirar linhas, adorei isso. Depois fui-lhe pedindo para ela fazer... o que ela já não faz. Isso e o facto de estar com o cigarro – acende ou não acende – que o público estava sempre a ver se ela vai acender ou não vai acender, vai acender ou não vai acender... e isso só mostra o quanto ela está na história.²⁸⁴

Aquilo de que Zeza nos fala é da sua percepção de que o corpo de Mena é ele mesmo um território de conhecimento e memória autobiográficos tão importante quando a narrativa expressa por palavras, onde a sua vida está inscrita, ou melhor, *incorporada* [*embodied*]. Segundo Smith e Watson (2001), o *sujeito autobiográfico* é não apenas um indivíduo que formula uma narrativa a partir da sua experiência de vida, mas igualmente um corpo que a carrega: “The body is a site of autobiographical knowledge because memory itself is embodied. And life narrative is a site of embodied knowledge because autobiographical narrators are embodied subjects” (2001: 37). Segundo as autoras, são os discursos culturais que determinam as características desses corpos que devem materializar os significados biográficos a serem exibidos e que significados veiculam (2001: 38). Nesse sentido, é o próprio corpo que se torna

²⁸⁴ Entrevista com Zeza Cortez a 29 de Janeiro de 2008, Caldas da Rainha.

narrativo. Quando Zeza Cortez relata o momento em que a equipa decide colocar Mena em palco a contar a sua história, porque “era muito forte ter uma prostituta em palco”, acrescenta:

Já se viu actrizes fazer de prostitutas, já viste em muitos sítios, em muitas peças, agora ver uma prostituta a falar do que lhe aconteceu, das marcas que tem [no corpo de ter sido violentamente agredida pelos chulos], quando ela conta nos primeiros ensaios que fizemos sobre as marcas... Eu punha-me a pensar: mas foi mesmo esta mulher que passou por aquilo, ela mesmo, ela que tem isto [as marcas]! Eu estou a olhar para ela... eu acho isso fantástico.²⁸⁵

Óscar Cornago, no seu ensaio “Atuar ‘de verdade’: a confissão como estratégia cênica” (2009) fala da presença nas *dramaturgias confessionais* (2009: 109), de uma *verdade do corpo* que *afecta*. É justamente essa atracção que o relato de Mena exerce sobre Zeza e que ela quer partilhar com o espectador. Adaptando uma formulação do autor, são os traços físicos que tornam Mena preciosa e coberta por uma aura que poderíamos designar de encantamento (Gell 1992):

[...] o falante se vê transformado em sua própria intimidade em um eu-atuo cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro, de estar frente à câmara. Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma jóia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou. (Cornago 2009: 101)

A encenação surge assim como um *dispositivo de enunciação* (2009: 101) que é criado para fazer aparecer, emergir, ou mesmo irromper, essa qualidade atractiva de uma narrativa que se materializa num corpo. Diz-nos Erika Fischer-Lichte que a materialidade performativa não é algo que possamos considerar implícito e um dado adquirido, mas antes uma característica que aparece e desaparece durante um espectáculo: “Materiality represents an emergent phenomenon: it emerges, is stabilized for varying periods of time, and vanishes again” (Fischer-Lichte 2008: 130). Segundo a autora, com o *performative turn* que caracterizou o século XX e que se instalou como uma das convenções aceites no século XXI, surgiram três aspectos que se cristalizaram e passaram a definir a natureza do acto performativo e a sua estética específica como um fenómeno de *emergência*. Um primeiro é o já referido *feedback loop's autopoiesis* (Fischer-Lichte 2008: 130), que vive da capacidade de o que se passa na cena se repercutir de forma orgânica, energética e, por vezes, mesmo física, no público,

²⁸⁵ *Ibidem*.

destabilizando-o e criando um efeito de reflexão que afecta igualmente o intérprete, num processo contínuo que conduz, no nosso caso, a um fenómeno de *emergência do real*. Um segundo corresponde à forma como esta destabilização retira pertinência às oposições binárias que fundavam, em parte, a lógica convencional do teatro: palco/plateia, ficção/realidade, actor/não-actor, por exemplo. Em terceiro lugar, a possibilidade de rejeitar essas divisões dualistas possibilitou considerar as situações de *liminaridade*, esses lugares de transformação dos participantes na performance, como essenciais à experiência do evento, fazendo da ida ao teatro um momento de participação colectiva, como desejava John Romão. A par da presença física dos actores-nãoactores enquanto *corpus ethnicum*, que objectificam a diferença, a crueza da realidade quotidiana, a liminaridade social ou geracional, consideramos que as acções que ajudam a materializar, ou que são protagonizadas por eles mesmos, são elementos importantes nesta mudança de que nos fala Fischer-Lichte. Tratarei de seguida de analisar como as suas vidas são igualmente importantes para dar corpo a essa mesma materialidade quase-artefactual.

O poder do biográfico

O lugar central que a estratégia de utilização do biográfico ocupa em projectos com *actores-nãoactores* é uma das principais fontes de reforço desta presença corpórea e material que acabei de discutir. O que a diversidade dos projectos que compõem esta etnografia permite demonstrar é que a *presença biográfica* surge na cena de modos e com efeitos diferenciados. Como tenho defendido, o *actor-nãoactor* apresenta-se como uma figura contraditória nos requisitos técnicos com que é confrontado, e como uma figura frágil na sua inexperiência e inabilidade, legitimadas pelo próprio processo artístico. Na Parte II pretendi descrever como esta abertura a uma *identidade performativa alargada* foi sendo criada ao longo do século XX e das suas rupturas, fazendo com que, de forma umas vezes visível, outras invisível, os actores profissionais fossem sendo envolvidos em estratégias que passaram a incluir a sua *biografia* como recurso e *material técnico*. Foi esse o caso, como vimos, logo com Stanislavski e com a valorização da técnica da *memória emotiva*, em que o actor é chamado a colocar o seu *self* interior – real e concreto – ao serviço da representação, convocando psicológica e fisicamente uma experiência pessoal equivalente à da personagem que representa, sobrepondo assim duas camadas de tensão: a da memória biográfica e a da corporeidade

física dessa memória que habita um corpo, tornado assim, também ele, biográfico. É deste legado, como vimos ao longo do capítulo 7, que emerge o trabalho de Grotowski com o actor Ryszard Cieslak no seu *Príncipe Constante*, usando tecnicamente uma *experiência biográfica corpórea* da sua adolescência para colocar a sua interpretação num registo *original* e *verídico*, em detrimento de um estilo baseado numa colecção pré-concebida de técnicas e “truques”. É esta dimensão que está também presente nas palavras do actor Pepe Robledo quando conta o papel que a recordação das cartas que a sua irmã lhe escreveu, durante a ditadura argentina, teve na descoberta do registo certo no seu trabalho com Pippo Delbono, que estava mais interessado na sua experiência de vida do que no seu trabalho de actor (Delbono 2004). Ou é ainda o caso do actor William Finley no *D’69* de Schechner, que faz sobrepor o seu nascimento biográfico – “My name is William Finley, son of William Finley. Carried by nine months by Dorothy Raymond, and delivered by doctor whose name I can’t remember” (cf. igualmente capítulo 7) – ao do deus Dionísio, cuja personagem deveria representar num contexto performativo em que “a interpretação [*acting*] não era o mais importante” (Schechner 1970: n.p., citado por Fischer-Lichte 2005: 224), mas antes a vida em si, nas suas potencialidades transformadoras. Talvez o exemplo mais radicalmente biográfico explorado no capítulo anterior tenha sido o de Angelica Liddell, que nos diz ter usado o teatro e a sua performance como estratégia de sobrevivência face a acontecimentos biográficos emocionalmente devastadores. Por isso afirma na entrevista da folha de sala: “o desafio é o de sobreviver a mim própria. [...] não há mediação, não há personagem [...] é a pornografia da alma”.²⁸⁶

Segundo Cornago, o predomínio de um tipo de estratégias de interpretação assentes na primeira pessoa, cuja verdade da representação remete para o eu biográfico, é uma constante dos finais do século XX e início do XXI (2009: 100). Destas estratégias resultariam o que o autor chamou dispositivos de enunciação associados a “tecnologias do eu” ou “estéticas da existência” que criam palcos saturados de confissões e testemunhos que produzem um contexto em que a identidade como verdade pessoal se torna apelativa (2009: 102). É esta mudança que permite, com afirma Bailes (2011), a emergência de um *teatro da revelação* que vem substituir um *teatro da imitação*.

²⁸⁶ Da folha de sala do espectáculo *Casa de la Fuerza*, disponível no link <http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/LaCasaDeLaFuerza_FSlite.pdf> [último acesso a 31/03/2016].

Considero que é neste paradigma, criado a partir destas experiências de *viragem técnica* na concepção do trabalho do actor, que surge o lugar de atracção e legitimação que valoriza a *subida à cena do não-actor*, por ser detentor de um valor inquestionável – o da sua própria história que é única e irrepetível, se contada ou feita presente na primeira pessoa. A dimensão biográfica surge, tal como afirmei acima, como uma das suas principais portas de acesso e participa de um contexto social e cultural alargado a que Leonor Arfuch chamou *espaço biográfico* (Arfuch 2002). O seu argumento realça duas características fundamentais da expressão deste fenómeno: a *dispersão* e a *intensificação*. Segundo Arfuch, a construção narrativa literária que consiste na exploração e publicitação do privado, surgida há pouco mais de dois séculos e que se encontra indissociável da emergência do capitalismo e do mundo burguês (2002: 33),²⁸⁷ rapidamente se desenvolve para outros registos, para outras vozes e outras imagens com valor de testemunho, numa desmultiplicação caleidoscópica:

Aquellos géneros literarios, instituidos ya como prácticas obligadas de distinción y autocreación – vidas filosóficas, literarias, políticas, intelectuales, científicas, artísticas... – y, consecuentemente, como testimonios invalorable de época, cuyo espectro se ampliaría luego en virtud de la curiosidad científica por las vidas comunes, se despliegan hoy en cantidad de variantes literarias y mediáticas; coexisten con formas autoficcionales, con los ya clásicos relatos de vida de las ciencias sociales, con una especie de obsesión generalizada en la escritura, las artes plásticas, el cine, el teatro y el audiovisual, hacia la expresión más inmediata de lo vivido, lo auténtico, lo testimonial”. (Arfuch 2002: 34)

Esta obsessão pela expressão mais imediata do *vivido*, que a autora identifica como estando presente, a par das ciências sociais, nas artes visuais e performativas, é fonte de atracção para o criador, por um lado, e da legitimidade, face ao público, da opção de utilizá-lo como matéria criativa, por outro. Na sua reflexão, Arfuch dá particular realce ao “avanço incontido da mediatização” como umas das vias mais relevantes no crescente aumento de interesse pelo biográfico, que vai sobrepondo as esferas do público e do privado e criando um conjunto de intersubjectividades que vão do *gossip* ao *reality show*, passando pelos enredos da política (Arfuch 2002: 34).

Também Cornago (2009), quando menciona os *dispositivos de enunciação* que criam “palcos saturados de confissões e testemunhos”, se refere a um contexto

²⁸⁷ Parece consensual identificar o aparecimento da especificidade dos géneros autobiográficos a partir da edição das *Confissões*, de Rousseau, quando surge uma tensão entre a indagação do mundo privado – a partir da emergência gradual de uma consciência histórica a dar os primeiros passos – e um novo lugar que é dado ao social. Neste sentido, as autobiografias surgem como a expressão da sensibilidade de um mundo burguês que, para além do seu valor literário intrínseco, se afirma como um espaço de auto-reflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um fenómeno ocidental estrutural (Arfuch 2007: 33-34).

culturalmente abrangente que se identificou desde os meados do século XX e que se liga com a mediatização da vida contemporânea (tal como vimos anteriormente defendido por Sánchez 2007):

Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços nos quais uma pessoa se senta frente a uma câmara e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior, uma verdade na qual se põe em jogo uma experiência que deve ser verificada. Verdade ou mentira? (Cornago 2009: 100)

A este *espaço comum* de intersecção destas narrativas que emerge na contemporaneidade, Arfuch (2002) designa como *espaço [do] biográfico*. Este é o aspecto interessante e inspirador deste trabalho de Arfuch: é que ele vem propor uma perspectiva teórica que se centra na ideia de que há um contexto partilhado obcecado pela “narrativa vivencial”, que deve ser pensado simultaneamente no seu conjunto e na sua diversidade. Ou seja, há um crescendo da narrativa vivencial que abarca uma miríade muito diferenciada de abordagens numa rede complexa de “interacções”, “hibridizações”, “empréstimos”, “contaminações”, “lógicas” (2002: 53). Ainda segundo Arfuch, o biográfico assume uma forma multifacetada na medida em que se apresenta como uma *matéria condutora do cultural*, como um instaurador de sentido na fragmentação da identidade social individual. É de certa forma este jogo de sintetizar, materializar e atribuir sentidos identitários que vemos nos espaços biográficos criados na peça *Em Brasa* ou em *Velocidade Máxima*. Este alargamento da atracção pelo *espaço vivido* traz consigo algumas questões que até certo ponto correspondem às colocadas por alguns dos indivíduos que assistem a espectáculos de John Romão, de Liddell ou de Pippo Delbono.

[...] que paixão desmesurada e dialógica impulsiona a tal extremo o desvelar, o mostrar e o consumo quase aditivo da vida dos outros? Que registo do pulsional e do cultural se joga nesta dinâmica sem fim? [...] Como definir hoje, perante tal diversidade, o valor biográfico? Como pensar, nesta incessante multiplicação de formas, a qualidade paradoxal da publicidade do íntimo/privado? Haverá usos – e géneros – biográficos “melhores” que outros? Haverá, na verdade – e serão eles necessários – os limites do dizível e do mostrável? (Arfuch 2002: 51-52)

A proposta de Arfuch é importante para entender a recorrência do registo autobiográfico no papel desempenhado em cena pelo *actor-nãoactor*, na medida em que nos permite enquadrá-lo a partir da assumpção de que não existe uma forma única, um *estilo* discursivo autobiográfico, porque esses *discursos e acções públicas do vivido* são caracterizados por uma heterogeneidade constitutiva. Ou seja, criam constantes mesclas

e hibridizações discursivas, nas quais a dimensão interactiva entre os participantes gera uma *tensão implicada e sensível*, onde o Outro, neste caso o *actor-nãoactor*, é considerado parte constitutiva de uma troca de sentidos. É neste contexto que surgem novas formas de intersubjectividade, aparentemente mais horizontais, tal como desejavam os *encenadores do bruto e do sagrado* apresentados no capítulo 7.

Se expresa así una idea dialógica de la comunicación, que no reconoce primacía al enunciador, en tanto está ya determinado por un otro, sino más, bien una simultaneidad en la actividad de intelección y comprensión entre los participantes, ya se trate de una interacción en presencia, mediática o de escritura. En este marco, podemos ubicar ahora la peculiar intersubjetividad que generan las formas biográficas, también como un acuerdo, como una sintonía, y no solamente como un “pacto” firmado y “sellado” por el autor... (Arfuch 2002: 56)

É notória e, até certo ponto, inquestionável, a presença do espaço biográfico na prática cénica contemporânea (Sánchez 2007; Heddon 2008; Gale e Gardner [2004] 2009; Forsyth e Megson 2009, por exemplo). O que importa não é demonstrar ou defender de forma estrita este ponto de vista, mas procurar entender a *encenação de espaços biográficos* a partir das estratégias concretas que os criadores dos projectos em análise estabelecem para colocar em cena os seus *actores-nãoactores*, no sentido alargado que lhe dá Arfuch, ou seja, assumindo, antes de mais, a sua diversidade significativa.

Na medida em que “no hay modo de narrar una biografía en términos meramente descriptivos, exponiendo simplemente una lógica del devenir o una trama de causalidades, por fuera de la adhesión a – o la subversión de – alguno de esos modelos, en sus variadas y quizá utópicas combinatorias” (Arfuch 2002: 57), o biográfico assume assim, nos diferentes projectos em análise, dimensões claramente distintas. Em oposição ao *biográfico explícito* que surge em cena na peça *Mena* ou nas intervenções de Kátia no *Em Brasa*, existe um *biográfico latente*, visível sobretudo nos bastidores e camarins.

Na folha de sala do projecto *Mena*, tal como vimos no capítulo 2, a peça é apresentada como um momento em que Filomena, “uma prostituta das Caldas da Rainha” sobe ao palco para “colocar a sua vida em cima da mesa, tão próxima da verdade e da realidade quanto possível”. Mena é apresentada como sendo “fiel a ela própria”, porque o que se exhibe é “a vida dela, a história dela, a palavra dela, as respostas, olhos nos olhos, sem quarta parede”. Esta promessa assenta num processo dramaturgico que se centrou no esforço de conceptualização de uma linearidade que

desse crédito à narrativa da história de vida. Isto tinha de ser feito respeitando em simultâneo os vários níveis em que o valor do biográfico se afirma. Por um lado, enquanto material tido por autêntico, permitindo dar legitimidade à cena e contribuir para a atracção cultural e socialmente generalizada, pela expressão das contingências criadas pelas (re)configurações das subjectividades contemporâneas de que fala Arfuch (2007); por outro, enquanto dimensão ética e política do poder de agenciamento que o biográfico em cena confere; por último, garantindo a relevância artística que depende, não apenas da busca da verdade e do autêntico, mas da capacidade da sua transformação em linguagem cénica.

Isto produziu a necessidade de convocar a selectividade biográfica. Tal como já referi anteriormente, esta peça centra-se apenas num episódio de vida evocado por Filomena Sousa, no decurso do qual ela afirma ter sido raptada e levada para espaços de prostituição em Espanha. Os acontecimentos sucedem-se de forma linear, apresentando uma coerência cronológica sem ambiguidades, e são inscritos em cena através da estratégica retórica de colocar o espectador no local dos acontecimentos. A primeira parte do espectáculo é dedicada a descrever o espaço físico do encarceramento, o funcionamento do local e a comunidade forçada que o habita, cheia de perversidades e cumplicidades.

Como é que eu vim aqui parar? Quem me trouxe para aqui foi um sujeito chamado Ângelo. A minha primeira noite aqui, assim que aqui cheguei fui apresentada aos dois sócios da casa. Zé Manel, um português de estatura média, cabelo louro, bigode, muito simpático, pessoa... divertida também. E à sócia dele, uma espanhola, uma senhora já com uma certa idade, mas... Um ar muito... arrogante, antipática. Não era pessoa que desse para falar muito. O Zé Manel explicou-me como é que o bar funcionava. Entrada para os quartos... Era de vinte e cinco mil pesetas quinze minutos, setenta mil pesetas trinta minutos. Eu tenho direito a duas bebidas por noite. [...] Trabalhamos seis... Quatro portuguesas, cinco... comigo. Uma brasileira, uma moça jovem, sempre muito bem-disposta, sempre muito alegre. [...] A Marisa é uma pessoa extremamente baixinha e forte. E a espanhola com os seguranças meteram-na dentro de uma arca congeladora. Até ela ficar em hipotermia. E a seguir tiraram-na e espancaram-na com toalhas molhadas em água a ferver.²⁸⁸

Este primeiro momento é seguido de um *flashback* em que a intérprete nos faz regressar às Caldas da Rainha, com o objectivo de nos contar a sua história de amor com um rapaz chamado Augusto, que conheceu num café, “alto, bem constituído, bonito de cara apesar de algumas borbulhas”.

²⁸⁸ Cf. transcrição da antestreia, documento fornecido pela equipa de produção [Anexo II(a)].

Olhamos um para o outro... E pode-se dizer que foi amor à primeira vista. Eu estava mais ou menos na altura de ir consumir, disse-lhe, ele quis ir comigo, perguntou-me se podia experimentar. E eu disse-lhe que sim. Ele experimentou comigo e gostou. Eu costumo dizer que, quem é que não gosta? Eu ainda hoje gosto, sei é que não lhe posso tocar. A partir daí começámos a andar juntos e a consumir diariamente. Ao fim de pouco tempo, ele estava tão agarrado como eu. Falámos em tentar fazer uma cura. Eu já me prostituía nessa altura. Fui arranjar dinheiro para comprarmos alguma medicação. Ele propôs-me irmos fazer a cura para casa dos pais dele. Uma aldeiazinha perto de Viseu.²⁸⁹

É a partir deste epicentro de Viseu que tem início a história eleita pela equipa do projecto como aquela que é mais importante contar, pois permite, como diz a folha de sala, aceder a “um testemunho na primeira pessoa de uma história clandestina, a realidade de uma classe, que se quer esquecida por uma sociedade atenta mas ‘de olhos bem fechados’, que teima em não encarar um problema com carácter de urgência social”. A história cénica de Mena estrutura-se assim em torno de momentos marcados por episódios fundamentais, mais “espectaculares” e brutais, como o rapto:

Não me safei foi depois no dia dezasseis de Março, uma terça-feira de manhã. Era dia de visitar o Augusto à cadeia [o namorado tinha sido preso quando tentou assaltar um café para comprar droga para os dois]. Saio de casa por volta das nove da manhã com quinze contos no bolso para ir comprar a minha dose. O Herculano [o “cigano” que lhe fornecia droga em Viseu] ainda não tinha o telemóvel ligado, e venho cá abaixo ao rossio. Compro o que tenho a comprar, de regresso a casa, entre o liceu e o quartel de Viseu, pára ao meu lado um Toyota, um MR2 com duas pessoas dentro. Ao princípio não liguei, continuei a andar. Mas o cabrão do condutor sai do carro e vem direito a mim. E aí é que eu [o] reconheci, era o Álvaro [amigo do chulo que explorava as prostitutas que frequentavam a mesma rua onde Mena passou a trabalhar em Viseu e com quem ela havia jantado umas noites antes]. Vem direito a mim muito brusco e aponta-me uma pistola à cabeça. E só me diz – “entra já no carro”.²⁹⁰

Esta estrutura é depois preenchida por trechos de descrição pormenorizada de pequenos factos e detalhes associados à sua vida nas margens. Esses aspectos boiaráficos da vida dos intérpretes, materializados nos gestos e acções quotidianas que ajudam a definir a identidade do *self* real em cena, aproximam-se das *imponderabilia da vida real* malinowskianas (Malinowski [1961] 1997: 31). É disto exemplo o caso do melro, apanhado no parque das Caldas e domesticado por Mena, que acabou morto por ter roubado a única “quarta” de heroína que ela tinha nesse dia.²⁹¹ Nesta narrativa, a maioria destas acções são tidas como estranhas para o público, na medida em que nos relatam o seu quotidiano de adicção e violência. Como discuti no capítulo 7, esta

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Ver guião da peça [Anexo II(a)].

estranheza fundamental e exotizante é uma das principais fontes da ideologia da autenticidade cénica que Zeza procura construir para Mena.

Segundo Heddon (2008), a atracção pelo relato cénico de contextos de marginalização é justamente uma das características do teatro autobiográfico, que explora a co-presença entre intérprete e público para criar uma situação que ultrapassa o campo teatral, de modo a produzir efeitos sobre a esfera pública, denunciando, neste caso, a condição frágil das trabalhadoras do sexo e a sua toxicodependência. Reinelt (2011) apelida esta implicação de *sociabilidade temporária* (2011: 11), só possível pela condição criada pela própria performance enquanto testemunho na primeira pessoa.

The relationship between marginalised subjects and the appeal of autobiographical performance is not co-incidental. Autobiographical performances can capitalise on theatre's unique temporality, its here and nowness, and on its ability to respond to and engage with the present, while always keeping an eye on the future. In particular, autobiographical performance can engage with the pressing matter of the present which relate to equality, or justice, to citizenship, to human rights. (Heddon 2008: 2)

Documentary theatre is often politically engaged; although its effects may not match its intentions, it does summon public consideration of aspects of reality in a spirit of critical reasoning. In this sense, it is performative of a public sphere. (Reinelt 2011: 11-12)

É assim possível identificar desde já uma primeira dimensão de emergência do real através do *poder do biográfico*, que depende de intérpretes que contam as suas histórias recorrendo a uma credibilidade que assume um carácter documental, assente num sistema de crenças que vê os corpos que interpretam aquelas narrativas como *corpos de testemunho* [*bodies of evidence*] (Martin 2010: 18). É um *biográfico explícito* cuja credibilidade assenta em parte na força cultural exercida pela mediatização da vida quotidiana contemporânea (2010: 23; Arfuch 2002).

Kátia, a cozinheira brasileira do restaurante chinês do projecto *Em Brasa*, faz igualmente parte desta dimensão do biográfico explícito. Num ensaio ainda em Vale dos Barris, registo no meu diário de campo o trabalho entre ela e Amauri. O objectivo era seleccionar as partes que interessavam na sua história de vida de emigrante. São identificados três episódios: a chegada a Portugal com retorno em 24 horas; a experiência traumática em São Tomé; a paixão e o casamento com o português benfiquista, Paulo. Amauri pede então a Kátia para contar os eventos sem efeitos especiais. São recolhidas imagens dos relatos para serem eventualmente projectadas no *foyer* do teatro. Nesse mesmo ensaio, Kátia propõe distribuir salgados e docinhos no momento em que alguns intérpretes se passeiam no Chiado, antes do espectáculo [cf.

início do DVD, Anexo I(c)]. Desse ensaio, ambas as experiências são integradas no espectáculo, ainda que com ligeiras alterações. O vídeo ganha protagonismo e surge projectado numa tela que é puxada para o palco numa estrutura com rodas [cf. DVD espectáculo integral, minuto 26]. No espectáculo, Kátia olha para a sua imagem projectada e afirma perante o público, posicionada na passadeira azul criada por João Brites: “Esta aqui sou eu!” Neste excerto em registo documental, descreve a decisão de emigrar para Portugal, a reacção da família e amigos, as três festas de despedida que lhe ofereceram e a forma como, em menos de 24 horas, estava de regresso ao Brasil, deportada. Tinha sido “apanhada” numa contradição pelo funcionário do SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras).

Quando decidi vir para Portugal, vendi tudo o que eu tinha. Tinha duas lanchonetes, vendi e vim. Uns amigos queriam, outros não, mas mesmo assim eu vim, contra a vontade de todos... Minha mãe me apoiou, como sempre em todas as minhas decisões... Foi muito difícil largar minha filha, meu povo, minha rua, minha terra, largar tudo aquilo e vir em busca da incerteza. Não sabia o que aconteceria. Meus amigos quando souberam que eu vinha mesmo, resolveram fazer uma despedida, fizeram três festas de despedida. Até que chegou o dia do embarque e eu vim p’ra cá. Vinte e quatro horas depois eu estava de volta. Fui deportada de Portugal!! Quando cheguei aqui, me perguntaram o que vinha aqui fazer e eu disse que queria conhecer Fátima. Disse que era representante de uma Banda e que tinha os CDs comigo. O rapaz pediu para eu mostrar e eu mostrei. Ele até comentou que as bailarinas eram muito bonitas. Esse era simpático [...] Até me perguntou: Mas porque você veio? As minhas amigas tinham-me dado um cabelo, caso houvesse algum problema que era para eu mostrar o cabelo e dizer que tinha vindo pagar uma promessa [a Fátima] de um problema grande que eu tinha tido. Mas o homem disse que não era cabelo, apenas pediu o telefone da minha amiga, para confirmar a minha estória, só que quando ele ligou, ela disse-lhe que eu estava vindo para ir ao Rock in Rio e aí ele disse que se o inspector não tivesse ouvido a minha estória, ele até que podia deixar eu entrar, mas muita gente ouviu e eu tive mesmo que retornar. Aí caí no choro e um rapaz que também tinha sido deportado me perguntou porque eu estava chorando e eu disse: É muito triste, lá na minha terra fizeram três despedidas para mim, agora eu volto com menos de vinte e quatro horas!! E ele disse: Não encare isso como uma derrota, mas como uma lição de vida.²⁹²

É igualmente na passadeira azul que se dá a entrada de Kátia para contar a segunda parte da história. A sua proposta de distribuir bolinhos na rua passa para esta cena, ajudando a criar intimidade com o público. Como podemos ver no excerto do espectáculo apresentado no capítulo 3 [cf. DVD, Parte I], Kátia avança até ao final da passadeira azul construída sobre um avançado que irrompe a cena, sobrepondo-se às duas primeiras filas de lugares da plateia. Senta-se na extremidade, já mergulhada entre

²⁹² Transcrição do depoimento de Kátia Luz gravado por Amauri Tangará (do guião da peça *Em Brasa*, versão de 24 de Março de 2008, p. 16 [cf. Anexo II(c)]).

o público, e começa por oferecer um pão de queijo, antes de prosseguir com a sua história.

Tal como em *Mena*, há dimensões de *qualidade etnográfica* nestes depoimentos que dão relevância aos pormenores de uma *realidade bruta contemporânea* (Dort 1971: 19). Com a sua história ficamos a conhecer, por exemplo, como funcionam os mecanismos de controlo de entrada de estrangeiros e a poder imaginar esses não-lugares de reclusão para onde são levados aqueles que têm como destino a deportação. Ficamos também a conhecer o tipo de estratégias tentadas pelos imigrantes para os evitar. Já Bernard Dort no seu *Théâtre Réel* (1971) havia descrito esta dramaturgia do *teatro-documento* ou *teatro de factos*, como vimos no capítulo 6, assente entre a *reportagem* e a *provocação*, que tinha como objectivo colocar o público face à existência de determinados processos de injustiça ou violência, preconceito ou xenofobia, contribuindo para concretizar uma recusa da primazia da personagem e rompendo, assim, com a ordem convencional da acção dramática (1971: 20). A análise de Dort mantém-se pertinente três décadas depois.²⁹³

Esta agitação das certezas e das consciências a que se refere Dort é justamente um dos aspectos realçados por Carol Martin (2010) na forma como considera que o teatro documental interroga eventos específicos e sistemas de crença, através da criação de uma versão própria dos eventos, “unsettling the present by staging a disquieting past” (Martin 2010: 18). Janelle Reinelt (2011) fala-nos de uma *promessa do documentário* assente numa *epistemologia realista*, em que o conhecimento está ligado à percepção sensível, neste caso gerado pela co-presença performativa. Para a autora, mais do que obter uma verdade última, o que se apresenta no teatro documental e nos relatos biográficos é uma promessa de realidade, assente numa lógica de *facticidade simples* [*simple facticity*] (Reinelt 2011: 9-10).

Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the truth in question, but that the documents have something significant to offer. The promise of documentary at this level is to establish a

²⁹³ Por exemplo, Paget dá-nos uma noção da emergência do conceito de documentarismo que acaba por corresponder à emergência do espaço biográfico identificado por Arfuch (2002): “The very concept of ‘documentary’ was forged in the last century, and documentary became a key mode of expression in theatre, film and literature. It was part of a ‘faith in facts’, a belief that the world could be made better through information, and a widespread excitement about new possibilities in technology. Its characteristic modalities were those of ‘reporting’ and ‘recording’. In the first modality, the inflection of a particular voice was an inherent part of composition” (Paget 2011: 227).

link between spectators' quest and an absent but acknowledged reality. (Reinelt 2011: 9-10)

Seeking the testimony of a witness in order to dramatise it involves a different level of commitment from all parts of the theatrical communication circuit to that required in a freely-imagined work. Seeker and sought, performer and audience, enact in their encounter a variety of roles. (Paget 2011: 236)

É portanto inequívoca a dimensão de ambiguidade destas políticas da autenticidade. Isto é visível no sucesso que a cena de Kátia foi adquirindo ao longo dos espectáculos. Claramente, ela vive dessa margem de manipulação das expectativas criada pela inequívoca veracidade do seu relato. A partir da estreia e do seu primeiro confronto com o público, ela passou a utilizar a reacção que dele conseguia obter, de forma a gerar risos e gargalhadas e desencadeando aplausos a meio do espectáculo que fizeram com que ganhasse o epíteto semi-irónico de *diva*.

O meu personagem é **real**. Tudo o que eu falo nesse palco é **real**. Hoje inspira muita alegria, até um pouco cómico, mas na altura eu sofri um pouco, mas mesmo naquele momento do sofrimento eu soube... eu quando fui deportada, eu fui para uma sala fria e ali todo o mundo chorava... e eu também chorava, mas de repente, eu olhei em torno de mim e comecei a sorrir. [...] ²⁹⁴

Eu sou uma pessoa muito aberta, adoro ajudar as pessoas. Acho que é o carisma que eu tenho. Eu fico perguntando para os meus colegas: sabe porque é que eu sou aplaudida? Eles acham que eu estou querendo elogios, mas não é – é que eu acho engraçado, é a minha alegria, o meu jeito de ser, contagia as pessoas. ²⁹⁵

Ou seja, Kátia percebe que o facto de lhe ser pedido que conte a sua história lhe confere um poder sobre a acção dramaturgica que é subtil mas eficaz. Isto é também assumido por João Brites:

Agora o que é engraçado é que ela também inventa e ela tem consciência da invenção! Podem ser pequeninos pormenores, mas quando ela repete, sempre da mesma maneira que deu beijinhos e que ficou com calo num lábio, por favor! [cf. DVD espectáculo integral, minuto 32] Ela viu que aquilo funcionava, viu que aquilo era uma boa imagem e ela repete a imagem! (João Brites) ²⁹⁶

No ensaio técnico de luzes no Teatro Municipal São Luiz, na ausência do encenador, Kátia inicia um jogo que reflecte essa mesma consciência, dizendo que no dia do espectáculo vai fazer uma “surpresa ao João”: “Vou mudar a minha história toda. Vou falar que agora estou no Bando. Vou ao público e vou dar uns beijos no Paulo.

²⁹⁴ Entrevista com Kátia Luz a 16 de Abril de 2008, Lisboa.

²⁹⁵ Entrevista com Kátia Luz a 22 de Abril de 2008, Lisboa.

²⁹⁶ Entrevista com João Brites a 29 de Abril de 2008, O Bando, Palmela.

Quero que a minha história transmita força. [A minha história] É África assim [já do] passado e a história do Paulo [que é] só cómico. Quero mais do que isso.”

Quer o projecto *Mena* quer a performance de Kátia se inscrevem ainda no tipo de *empowerment* que faz do lugar do feminino uma das principais tradições do teatro autobiográfico. Segundo Gale e Gardner ([2004] 2009), as atrizes – um dos primeiros grupos profissionais assumidos pelas mulheres – têm usado desde sempre a autobiografia e a performance como formas de expressão e controlo sobre a sua identidade pública [*public selves*]. Fazem-no usando de forma ambígua o espaço liminar entre um *eu fictício* e um *eu real*, conjugando a visibilidade das suas vidas pessoais com a sua afirmação de um lugar a ocupar no mundo (Gale e Gardner [2004] 2009: 3).²⁹⁷ Certas dimensões do trabalho de Mónica Calle inscrevem-se igualmente aqui, mas através de uma *biografia latente* que apresentarei mais à frente.

As propostas de Reinelt (2011), segundo as quais a dimensão documental é sempre uma *promessa*, assente numa *facticidade simples*, que assegura uma garantia de verdade que pode ser ténue, são muito importantes para perceber como é gerido o poder do biográfico em cena. A *sociabilidade temporária* entre intérpretes e público de que a autora fala implica a ideia de que o espectador é ele mesmo um “co-produtor da realidade” e lhe cabe validar ou contestar os documentos ou testemunhos que lhe são apresentados.

Ora, como defendem Smith e Watson (2001), os ouvintes de um narrador autobiográfico tendem a considerar que os seus relatos correspondem, ou deveriam corresponder, a histórias uniformes que permitiriam dar a ver um *eu* coerente: “But both the unified story and a coherent self are myths of identity. For there is no coherent ‘self’ that predates stories about identity about, ‘who’ one is” (2001: 47). Sem se referirem aos contextos teatrais, as autoras afirmam que este tipo de narrador é, por natureza, fragmentado, pois não existe um *self* imutável e uniforme que consiga recordar de forma congruente todo o seu passado. Partindo deste pressuposto, as autoras defendem então uma abordagem que considera o relato autobiográfico como um *acto performativo* (2001: 47). Smith e Watson não estão a referir-se ao teatro, mas sim à qualidade propriamente performativa da memória, da experiência, da identidade, do *embodiment* e da própria agência do indivíduo que constrói um relato sobre a sua própria vida: “we

²⁹⁷ Cf. Vasques (2001).

like to think of human beings as agents of or actors in their own lives” (2001: 42), como, aliás, já havia teorizado Goffman ([1959] 1983). Mas esta característica do relato autobiográfico, mais do que facilitar, acabou por dificultar o trabalho de Zeza, que foi criando uma tensão em torno da dificuldade de distinguir aquilo que era verídico do que era confabulado nos relatos e nas entrevistas preparatórias com Mena.

A mais-valia de Filomena Sousa, a *verdade do corpo* (Cornago 2009: 101) que a torna mais preciosa é também o problema dramaturgico de Zeza, pois é ela que torna a sua narração mais parcial, impressiva e subjectiva, por ter justamente uma realça biográfica com o que conta. Como vimos no final da secção anterior, segundo Cornago (2009), nestes *dispositivos de enunciação do actuar “de verdade”*, “O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma ‘ponte’ entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação ‘real’ do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade para cuja construção contribuíram de forma decisiva os meios de comunicação (dessa verdade)” (2009: 102). E novamente Smith e Watson (2001) defendem um argumento que é importante para a análise desta *tensão da verdade* instaurada no projecto *Mena*, ao considerarem que os significados culturais que se atribuem aos corpos particulares dos indivíduos afectam o tipo e os conteúdos das suas narrativas e das histórias que podem enunciar.

For instance, middle-class women up through nineteenth century could not, and would not, tell sexual stories about their bodies because the cultural meanings assigned those bodies had to do with myths of the corrupt nature of female sexuality. To speak sex was to shame our pollute oneself. [...] Now in the twenty-first century, sexual confessions have become standard fare of daytime television and published narratives in the West [...] with autobiographical stories of sexual abuse, addiction, and primal scenes of violence on them in childhood (Smith e Watson 2001: 39, 41).

Se esta familiaridade contemporânea com o relato sobre sexualidade, abuso e violência está expressa no interesse mediático que o caso de Mena suscitou, a par da simpatia e apoio de várias organizações públicas, como relatámos no capítulo 1, na verdade, Mena ela própria, na sua condição marginal, não teria ainda interiorizado a possibilidade emancipatória que poderia resultar do relato público da sua intimidade.

[Na fase das entrevistas] a Mena [tinha] ainda muito receio, em contar certas coisas, em usar certo vocabulário. Tinha medo de dizer “broche”! A Mena não dizia broche, dizia beijinho! E eu: “Ó Mena vamos já aqui estabelecer uma coisa! Vamos chamar às coisas aquilo que elas são, não vamos andar a florear!” Porque, valha-me Deus, com uma história destas não dá para andar a [florear]. E depois tinha medo, tinha vergonha, de contar realmente o que era ser uma puta e os trabalhos que faziam. [Nas entrevistas biográficas] passámos aos clientes, depois às relações dela fora da profissão, depois os

filhos, as alterações do corpo, o corpo, como é que se sente um corpo que é tão dado diariamente, e como é que aquele corpo está à noite, que sentimentos tem. (Zeza)²⁹⁸

A forma como a experiência de prostituição e violência de Mena está inscrita [*embodied*] no seu corpo parece ter condicionado o seu relato, impondo-lhe um processo de subjectificação que contrariava as exigências de uniformidade e coerência do discurso dramático. Como vimos acima com Reinelt (2011), a dramaturgia do teatro assente na *promessa documental* depende de um nível mínimo de facticidade que assegure a *sociabilidade temporária* entre intérprete e público e que é garante da sua validade. Zeza está justamente preocupada em proteger Mena da visibilidade da sua incongruência e em certificar-se de que esse pacto com o público acontecesse. Num primeiro momento, ela considerou que para isso era preciso que ela mesma “acreditasse” de forma literal e estritamente factual no relato de Mena:

Resolvi... eu chegou a um ponto... eu... [*breve hesitação*] eu estava a entrar em paranóia com isso. De, eh pá, estarmos aqui a contar uma história que achamos que seja verdade e queremos que seja verdade e no entanto diariamente começamos a ter dúvidas e mais dúvidas e ainda mais dúvidas. [...]Depois no outro dia já achava que era tudo verdade. Depois vinha mais um dia em que ela metia mais um rego [*incongruência*], qualquer assunto, e eu já via: “Bem! Já inventou aqui outra vez!” [...] Então resolvi esquecer isso. E depois achei que isso também era interessante. [...] A vida que elas [as prostitutas, Mena e as suas amigas] levam! Levam esta vida desde os dezanove anos, vinte anos, é completamente natural não se lembrarem! (Zeza)²⁹⁹

Neste momento de revelação, Zeza parece ter-se deixado afectar pela *verdade do corpo* de que fala Cornado (2009), percebendo que a versão imprecisa e incoerente do relato na primeira pessoa é mais preciosa do que o relato literariamente mediado por uma actriz dramática. Foi nesse esforço de protecção de Mena, assim como do embate da incongruência da sua narrativa na dramaturgia, que foram feitos os longos ensaios e um trabalho de reescrita de determinados episódios para criar uma *biografia coerente*.

Depois a Mena tem tudo tão baralhado dentro da cabeça dela! Eu fiz uma tabela cronológica, mas é a **minha tabela**. Aquilo é a minha tabela para eu poder trabalhar, porque aquilo não corresponde à verdade da Mena. [...]

A história do aborto é uma história que eu acho que foi criada na cabeça da Mena! E eu resolvi pô-la na história porque ela estava lá, naquele tempo, mas eu sinceramente... acho que aquilo foi criado. Pela cabeça dela! E... e então eu tive de arranjar maneira de acabar com aquela gravidez, não é? Então a gravidez acaba quando ela vai para Espanha. Porque ela diz que não sabe quando é que acabou, porque depois o período acabou por lhe aparecer.³⁰⁰

²⁹⁸ Entrevista com Zeza Cortez a 29 de Janeiro de 2008, Caldas da Rainha.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

Podemos considerar que há algo neste olhar de Zeza que se aproxima de uma *ethnographic authority*, na forma como a encenadora faz uma “composição activa” (Clifford [1988] 1999: 22) a partir de uma fragmentação da realidade de Mena. A imposição de um padrão que privilegia a coerência linear do relato etnográfico, identificado por Clifford ([1988] 1999), emerge do modelo de observação participante instituído nas primeiras décadas do século XX e pressupõe um certo tipo de “autoridade” que acaba por ser sempre uma questão de escolha estratégica ([1988] 1999: 54). Quando Zeza decide fazer alterações e cortes no relato de Mena, ela está a ser alvo do mesmo tipo de constrangimentos que surgem com a tradução e fixação da experiência em formato textual de retórica linear. No caso de Zeza e Mena, a experiência que partilharam ia para além das entrevistas longas e aprofundadas, incluindo igualmente as sociabilidades quotidianas que foram criando entre si.³⁰¹ Apesar de horizontal e generoso, esse território de relação é inevitavelmente marcado pelas diferentes forças de poder e de inscrição social dos vários participantes no projecto. Tal como acontece com o trabalho de campo com observação participante:

The process is complicated by the action of multiple subjectivities and political constraints beyond the control of the writer. In response to these forces, ethnographic writing enacts a specific strategy of authority. This strategy has classically involved an unquestioned claim to appear as the purveyor of truth in the text.” (Clifford [1988] 1999: 25)

Percebemos que, no caso de *Mena*, as alterações a partir da omissão, da transposição geográfica e temporal das experiências vividas – para além deste exemplo do aborto há cenas com os clientes das Caldas transformadas em cenas com hipotéticos clientes espanhóis – se prendem com a aplicação de *políticas de verdade* que resultam do próprio modelo cultural de coerência narrativa que caracteriza o *espaço do biográfico*. No caso deste projecto, o que estava em causa não era apenas assegurar a credibilidade do objecto artístico, mas ainda uma vontade ética e política de mostrar Mena na sua dimensão *épica*, uma perspectiva defendida sobretudo por Miguel Clara Vasconcelos.

O objectivo é haver um lado épico, digamos assim, de uma narrativa de uma viagem, de um herói! De um herói sofredor, sim, mas que chegou ali e que por estar ali, diante de nós, que tem essa dimensão de herói. Nós não vamos dizer que todas as prostitutas são heroínas ou que todos os marginais são heróis, não, mas aqueles que conseguem reflectir sobre a sua vida e conseguem chegar ao público, à sociedade, aos outros através desse

³⁰¹ Mena foi integrada no grupo de amigos dos estudantes. Saíram juntos, partilharam casa e ainda fizeram uma residência artística em que viveram juntos durante alguns dias.

ponto de partida, têm qualquer coisa de Ulisses. Isso eu acho que sim. **E portanto este espectáculo tem esta dimensão também épica.** (Miguel Clara Vasconcelos)³⁰²

Para além desta *biografia explicita* que vemos sobretudo em Mena e nos relatos de Kátia, é ainda possível observar, a partir dos vários projectos, uma outra ordem do biográfico que proponho designar como *biografia latente*. Nestes casos, o biográfico está lá, mas em potência ou de forma mais dissimulada ou subentendida. Começemos por uma reflexão de João Brites sobre Cocada:

Para mim é muito importante as pessoas, não é só o resultado, ou a arte como resultado. É [também] a arte como processo de nos relacionarmos. E acho que [com] o Cocada também é uma empatia que se vai criando por alguém que está muito distante de nós, não é? Quando nos vamos apercebendo que o Cocada teve um irmão que foi assassinado ainda lá estava, que quando ele estava em Portugal já foi o outro irmão assassinado, e que ele está aqui num reduto longínquo, se calhar até porque nem pode voltar lá à terra. Eh pá, isto são dramas de vida mesmo... depois de repente eu imagino o que é realmente para esta pessoa estar a passar de bicicleta no São Luiz, tudo cheio de dourados, enquadrado numa série de tipos em que uns cantam, outros dançam, e está ali o Cocada a andar de bicicleta. (João Brites)³⁰³

No capítulo 7 procurei descrever como alguns dos pressupostos de Grotowski, que marcaram profundamente as práticas performativas das décadas seguintes, assentam numa articulação complexa entre o treino técnico intenso e a espontaneidade da verdade pessoal, uma sinceridade absoluta que resulta de uma auto-revelação que se mostra como algo de precioso, como uma oferenda pessoal do actor à audiência. Para Grotowski, esse momento não era nem uma história, nem a criação de uma ilusão, mas antes o *momento presente* que resulta da co-presença e do tipo de materialização que esta gera durante um acto performativo em que o actor já *não está a representar* [this is no longer acting], mas a *agir* [it is an act].³⁰⁴ Esta sinceridade absoluta e o processo de auto-revelação do actor grotowskiano expressam, em certa medida, essa biografia em potência, essa possibilidade de uma *biografia latente*. É justamente no tipo de trabalho desenvolvido por Mónica Calle que podemos observar essa dimensão biográfica não explicitada como forma de dar força à cena, recusando simultaneamente o que considera ser uma dimensão “vampiresca” de alguns teatros do real que usam a autobiografia explícita.

Eles não se estão a representar a si próprios, eles estão a existir, demonstram existir enquanto pessoa, mas num outro sítio, num léxico de palavras, e a vida deles está aqui

³⁰² Entrevista com Miguel Clara Vasconcelos a 23 de Fevereiro de 2011, Lisboa.

³⁰³ Entrevista com João Brites a 27 de Fevereiro de 2008, Vale dos Barris, Palmela.

³⁰⁴ Grotowski, citado por Osinski 1986, em Slowiak e Cuesta (2007: 21).

como a minha vida está aqui, mas transformada, secreta, com pudor e com toda a generosidade também. Porque ela está aqui, ela está exposta, mas sem vampirismo. [...] Nós falámos da história de Vale de Judeus porque achámos que era importante isto, uma coisa a três, e o facto de isso sair para a imprensa, que nos tínhamos conhecido no Vale de Judeus e portanto que eles são ex-reclusos, foi uma decisão dos três, se eles tivessem dito que não, nunca na vida teria passado. E foi dito também porque também achámos os três que era importante. Ou seja, que era importante também, para a vida deles próprios. Por exemplo, para o Mário era muito importante que as pessoas o pudessem olhar doutra forma, para além do facto de ele ser um ex-recluso. E também porque acho que é um gesto, de alguma forma – não foi essa a intenção, mas é claro que é um gesto político. (Mónica Calle)³⁰⁵

Ou quando pergunto a René Vidal, o Debuissou, filho do proprietário de escravos de *A Missão*, de que parte da peça ele gosta mais, responde:

É [quando] não é a personagem e eu consigo ver que sou eu, que é o René que está a tentar explodir, a tentar tirar... porque há muita coisa cá dentro que precisa sair, que precisa sair, não com raiva, com ódio, mas precisa sair nem que seja com aqueles gestos, mas que precisa sair cá para fora. E eu acho que na peça há este momento, existe este momento em que eu sou eu próprio. Não consigo, se calhar, transmitir isto às pessoas, mas eu, René Vidal, sei que sou eu. Isto está aqui a sair mesmo porque tem que sair. (René)³⁰⁶

Esta biografia imanente de René surge como um recurso imediato. Nele, o “*stripping down*” de que falava Grotowski como uma forma de amadurecimento [*ripening*] do actor não é aprendido, nem desconstrói vícios instalados, mas surge como uma intuição, talvez mesmo como uma técnica de sobrevivência face à fragilidade da técnica que discutimos no início deste capítulo. No desenvolvimento da entrevista, René Vidal concretiza outros episódios concretos da sua vida que servem de apoio imanente à sua abordagem performativa:

Há coisas que trago de mim, muita coisa. Nas personagens de Debuissou. Foi uma construção, uma etapa. Não me inspirei em nenhum personagem para construir o Debuissou. Porque eu penso que durante os meus trinta e seis anos de vida passaram muitos Debuissous por mim. Portanto ficaram esses fragmentos e é com esses fragmentos que eu vou trabalhando. Há muita coisa de Debuissou dentro de mim [do meu *self* biográfico]. Debuissou é um abastado possuidor de escravos [...] quando cheguei a Portugal, em 89, na escola, eu tinha um Debuissou [como] professor de matemática que um dia disse-me assim: “Mas vocês negros porque é que estudam? Vocês não vão a lado nenhum! Sobretudo cá em Portugal, vocês não têm...” E dizia isso constantemente. E notava-se, notava-se mesmo aquele preconceito exacerbado! Às vezes vou buscar um bocadinho destas coisas, conversas que nós tínhamos, que eram conversas do tipo autoritário. Falava [...] mesmo com ar autoritário do tipo: eu sou rico e eu tenho escravos e mando, tu és um preto da merda e tu és um branco camponês [refere-se a Galloudec, personagem interpretada por Boss], ’tás lixado da vida! Passaram [pela minha vida] muitos Debuissous e são estes fragmentos de vivência que eu vou buscar para construir

³⁰⁵ Entrevista com Mónica Calle em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa

³⁰⁶ Entrevista com René Vidal em Junho de 2011, Lisboa.

este personagem. E não só, problemas em Angola também, passaram também Debuissons... [pela minha vida lá]. (René)³⁰⁷

Um último exemplo destas biografias não explicitadas pode ser observado no trabalho das Avózinhas. Tal com relatei no início do capítulo 4, desde o primeiro encontro com o grupo que ficou clara a forma aguda como percebem o potencial transformador que lhes dá o acesso ao palco, dotando-as de agencialidade e capacidade para inverter hierarquias herdadas. De certa forma, o que presenciei foi aquilo que Barbara Myerhoff designou, no seu estudo sobre uma comunidade de judeus idosos numa instituição geriátrica da Califórnia, como “highly dramatic self-presentational culture” (1986: 264).

Embora esta noção tenha surgido cedo no trabalho de campo, foi durante a reposição dos espectáculos *A Cotovia* e *Os Henriques* na temporada do Teatro O Bando de 2009 que acompanhei mais intensamente estas dinâmicas, a partir de um espaço mais alargado que incluiu os ensaios e os camarins, assim como alguns momentos de sociabilidade. Ao longo deste tempo percebi que o amor, a memória, a sexualidade e o corpo são convocados, a partir de episódios biográficos como categorias de significação activa e pragmática, para o jogo concreto das personagens interpretadas e da afirmação de uma razão para entrar em cena. Foi-se ainda tornando claro que, para cada uma daquelas mulheres, o teatro é uma prática contínua de *self-recognition*, ou seja, um exercício permanente de busca e produção de sentido sobre si mesmas, tornando visíveis “actual and desired truths about themselves and the significance of their existence in imaginative and performative productions” (Myerhoff 1986: 261). É porque a performance em si, que ocorre desde o espaço liminar do camarim até ao palco, funciona como um instrumento de *cultural mirroring* (1986: 262), ou seja, como uma superfície onde o grupo se projecta, colectiva e individualmente, potenciando a autoconsciência da sua agencialidade e visibilidade, que o teatro surge, no discurso e na vida das Avózinhas, como um eixo de definição e inscrição biográfica.

Convocando a metáfora do espelho utilizada por Barbara Myerhoff (1986), proponho como unidade de observação e análise uma cena passada nos camarins da sede do Bando em Vale dos Barris, Palmela, durante a preparação para um dos espectáculos da *Cotovia*. Neste pequeno *clip*, o momento retratado é informal e as

³⁰⁷ *Ibidem*.

intérpretes demonstram manusear esse lugar de auto-visibilidade e agencialidade reflexiva a que o teatro lhes dá acesso a partir das pequenas acções de preparação para a performance. O filme começa com Lúcia ao espelho, enquanto Cristina lhe lança alguns piropos. É relativamente óbvio que todas estão conscientes da presença da câmara que as filma e esta cena só é possível face a ela. Consideramos que a antropóloga que filma é mais uma superfície de *cultural mirroring* que as Avózinhas utilizam com destreza.

| ver *No camarim das cotovias* |³⁰⁸

O breve momento em que podemos observar Lúcia ao espelho é importante, na medida em que nos mostra a subtilidade dessa fronteira entre o *eu teatral* e o *eu biográfico*. Não será por acaso que, para além do marido e dos comentários sobre a beleza de Lúcia – “Cristina: Filma essa cara linda, bonita! Lúcia, tu és bonita, és mais bonita do que eu”; “Lúcia: Sei lá se sou bonita, o meu marido diz que eu sou bonita, mas é só à noite!” –, a conversa prossegue sobre o chapéu. Este é a peça principal do figurino desenhado pela colaboradora d’O Bando, Clara Bento. As Avózinhas adoram o chapéu, mas é uma peça difícil de manusear e fazer “cair” bem, ao contrário dos restantes adereços, que são seus e com os quais estão familiarizadas: os colares, os brincos, as maquilhagens, os sapatos.

Alice para Lúcia: Hoje está bonito o teu chapéu, está, está!

Cristina: Está mais bonito que o meu, que parece um repolho.

Lúcia: Mas e eu não estou a gostar! [de como fica o chapéu]

Ao fundo ouvimos o som vindo do palco com os músicos a ensaiar a melodia que acompanha o espectáculo. Lúcia reage com leves movimentos que fazem oscilar o chapéu, confirmando que o figurino está bem e que a Cotovia está quase pronta. Faltam os sapatos, de salto alto, às riscas douradas e vermelhas, dois pares iguais comprados numa sapataria local, para ela e para Maria Elvira. Lola havia determinado um ano antes um modelo fixo de sapatos para este figurino – sabrinhas rasas brilhantes –, nada de saltos altos para não atrapalhar ou haver o risco de quedas. Mas as Avózinhas pressionam sempre que podem a margem de controlo que conseguem obter sobre o seu figurino e usam-no como mais um território de negociação e como superfície para reflectirem a imagem que têm de si mesmas e que querem dar a ver aos outros.

³⁰⁸ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/161092807>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte III. O *clip* tem a duração de 3’58”.

Lúcia: Eu nasci pobrezinha, graças a Deus! Qualquer número [de sapato] me fica bem, desde que seja dado...

Lúcia calça então os sapatos e fica pronta para entrar em cena. De repente, como que enfeitiçada, começa a dançar ao som do seu próprio canto, um tema que fazia parte de uma peça antiga das Avózinhas, daquelas que elas mais gostam, com canções e modinhas tradicionais: “Escuta meu coração, que peço perdão, Julieta airosa, ai ai, lá lá lá lá lá, ai ai, lá lá lá lá lá”. Logo se aproximam, primeiro Maria Elvira, depois Maria Violante, dançando e cantando em conjunto.

Na entrevista e conversa que tivemos em sua casa, Lúcia, tal como a maioria das restantes membros do grupo que entrevistei, mostra como o teatro e determinados aspectos estruturantes do relato sobre a sua vida se entrecruzam. Destes sobressai como o trabalho com Lola é simultaneamente visto como tendo uma natureza específica, muito exigente e por vezes mesmo penosa, mas que se insere numa narrativa mais vasta sobre a necessidade de não estar parada e de, finalmente, conquistar a liberdade que lhe tinha sido negada, primeiro, por ser “tão aperreada pela minha mãe [que não me dava] ordem para nada”, e mais tarde, pelo casamento e pelos filhos pequenos. As actividades escolhidas implicam todas algum grau de visibilidade pública e, tendencialmente, uma componente performativa.

É que eu pertença ao coral da Igreja, ao coral da Humanitária, mas já não estou nos Loureiros [importante associação local]. Pertenço a muita coisa que tem dias fixos. [O coral] tem dois ensaios por semana. Ali na Lola não, não temos horas, não temos dias, não temos nada. Estamos em casa e ela decide ir a algum sítio, telefona e diz: “Esta semana temos de ter ensaio, não há nada para ninguém.” Pronto, tenho que desmarcar o que tenho. (Lúcia)³⁰⁹

Para além do coro, Lúcia trabalha ainda no roupeiro da igreja, nos cabazes de Natal e é voluntária num lar de idosos, onde vai entretê-los uma tarde por semana jogando às cartas, cantando e contando histórias. Assim que tomou conhecimento do trabalho de Lola e do teatro, decidiu de imediato:

“Ai a Lola, o teatro...” [diziam-lhe as amigas] e eu: “Vou, vou”! Que a minha mãe nunca me deixava. A minha mãe não me deixava, que era muito gulosa por mim. Não me deixava nem namorar sozinha com ele [marido]. E eu gostava muito. Na minha altura de rapariguinha já elas andavam por aí para fazer dinheiro para os cortejos, nas sociedades, a pôr florzinhas nas pessoas, aquilo [é que] era! E eu tinha uns ciúmes de ver as outras fazer as coisas e eu não ir... mas tanto pediram, tanto pediram, que a minha mãe deixou-me ir para um teatro que se fazia na sociedade! Ai Jesus! As outras já lá estavam há muitos anos e eu, foi o primeiro. Muito envergonhada, elas já sabiam, tinham muita prática, e eu não tinha. Então a minha mãe foi ver-me fazer o teatro e não gostou de me ver. Não gostou porque via as outras muito à vontade e eu, diz que só olhava para o tecto. Não gostou e disse que já não me deixava ir. “Ela é a pior de todas!” E em vez de me dar

³⁰⁹ Entrevista com Lúcia Monteiro, em sua casa, Maio de 2011.

forças, tirou-me e não me deixou ir para mais nenhum. Depois aquilo passou-se e eu nunca mais fui. Depois comecei a namorar, casei e aquilo ficou por ali. Quando soube do teatro da Lola: “Ai tanto que eu gosto, ai vou, ai vou, ai vou.” Fez-se um teatro que era mesmo à minha maneira [*O Regresso das Avózinhas*]. Era cantar e eu sei muitas canções e as outras esqueciam-se e então a Lola pôs-me à frente e dizia: “Diz lá esta, diz lá aquela”, e começámos as duas a inventar e eu comecei a puxar pelas outras. (Lúcia)³¹⁰

Dois factores tornaram possível a Lúcia cumprir o seu sonho: os filhos crescerem, mas também o seu marido ter dado autorização e, mais do que isso, ter ele também passado, não apenas a apoiar e admirar o seu trabalho teatral, mas a acompanhá-la numa outra paixão que lhe tinha sido negada – os bailes de fim-de-semana, onde vão agora com um casal amigo: “Onde há bailaricos, lá vamos nós.” O seu baile preferido é o da Atalaia, onde tinha ordem de ir em pequena por o seu pai usar a carroça para fazer o transporte dos romeiros. Depois de anos fechada em casa pela mãe, e mais tarde pelo marido que passava as noites no café, deixando-a sozinha com os filhos, Lúcia conquistou aquilo que Viegas e Gomes (2007) apelidam de *performance heróica* do envelhecimento, composta por “experiências híbridas de vários modelos culturais que vigoram, por um lado, pela educação, socialização e reprodução social e, por outro, pelos novos modelos emergentes. Tal sugere uma situação em que é possível identificar a presença de vários paradigmas e comportamentos diferenciados e pendulares segundo o contexto de interacção social, pertença social e biografia” (Viegas e Gomes 2007: 122-123). Voltarei de seguida a esta ideia, mas por agora regressemos ao filme para darmos alguma atenção a Cristina, que, sentada em baixo do lado esquerdo, nos vai dando algumas informações subtis mas importantes sobre a sua *biografia latente*, que também emerge no espaço que antecede a cena e a sua performance teatral. Mais uma vez, a questão gera-se em torno dos sapatos, quando se apercebem que o número vinha errado, trinta e nove em vez de trinta e oito:

Cristina: “Mas está-te largo? Olha, eu quando era miúda e fazia teatro, sabes o que é que eu fazia? Metia papéis de jornal e uma vez lá no Coliseu dos Recreios a fazer a dança ficou-me lá o chinelo...”

Esta é uma história central na narrativa de Cristina e que voltará a surgir na nossa entrevista. A sua experiência, tal como a de Lúcia, foi marcada por obstáculos à sua apetência pela prática teatral. Tendo sido “abandonada pelo seu pai” e com uma mãe doente, esteve algum tempo institucionalizada. Foi aí que teve oportunidade de entrar em alguns espectáculos, experiência que, tal como para Lúcia, se tornou traumática:

³¹⁰ Entrevista com Maria Lúcia Monteiro em Maio de 2011, em sua casa em Palmela.

Cheguei a ter [uma experiência de teatro] quando era gaiata, quando estive num colégio de freiras, que apesar de tudo eram muito más. Eu ia ensaiar, mas eu gostava de teatro e odiava teatro porque entre as irmãszinhas havia uma que se chamava Lurdes e a gente ensaiava e eu era uma criança muito activa, muito desinquieta e levava mais para a brincadeira do que para a acção e então já sabe, alguma coisa que fizesse mal davam-me tarefa. E eu lembro-me de ser gaiata e de ter sete ou oito anos e de ir fazer de dama antiga. Elas puseram-nos uns fatos muito bonitos, depois cantávamos e fazíamos de dama antiga. E nós fomos ao Coliseu dos Recreios fazer essa peça, no dia 3 de Julho, que era sempre o dia da inauguração da Casa Pia de Lisboa. E a peça era feita pelas crianças, tanto com os rapazes como as raparigas, e eu entrava sempre. E então eles vestiram-me o fato, com um saiote muito grande, uma cabeleira branca e uns óculos feitos de uma coisa [um arame] só com uma haste. E então eu era muito pequenina, tinha um pé muito pequenino e puseram-me uns sapatos três ou quatro números acima e encheram-mos de jornais. E eu quando estava a fazer a dança, o sapato, coitadinho, foi à viola e as outras andavam a tapear e tudo sacudia o [meu] sapato. Eu sei que, quando cheguei ao camarim, levei um tabefe tão grande no nariz que até espirrou-me logo o sangue. Eu então tinha horror, mas gostava. (Cristina)³¹¹

Outros aspectos da biografia de Cristina são importantes para a nossa análise. Considera-se uma amante da cultura, escreve poemas e tem desejo de publicar um livro. Para além das Avózinhas, faz teatro num grupo amador, e foi lá que interpretou as personagens a que se refere no filme: Vasco Santana, Menino Toninho e Zé Povinho – “sempre homens”, como diz, trocando a este propósito, com Lúcia, uma deixa da peça *Os Henriques* – “Eu sei que sou bruto!” Tal como a ouvimos prometer no *clip*, entregou-me mais tarde um CD com dezenas de fotografias dessas personagens e participações. Também no caso de Cristina, o trabalho com Lola tem primazia em relação às restantes actividades, mas a tensão entre as duas pode emergir se a encenadora identifica na sua performance as marcas das suas experiências no teatro de revista. Cristina vai consciente e sabiamente gerindo a sua vontade de exercer de forma livre a possibilidade de “matar a sua sede de cultura e liberdade” e essa mesma vontade é proporcional às camadas de obstáculos e entraves que a remeteram para um isolamento agudizado pela deslocação para Palmela depois do casamento, criando uma percepção de si mesma que resulta numa *invisibilidade severa* (Myerhoff 1986: 263).

Eu sou uma pessoa que tenho muito amor à arte e o meu ideal sempre foi a cultura. Fazer teatro, escrever, e noutros tempos atrás, quando se era criança e adolescente, nunca se pôde realizar o sonho porque era um tabu. Porque antigamente, uma pessoa que seguisse a vida teatral, era condenada. Era uma espécie de inquisição. E muitas das coisas que eu gostava de fazer, nunca tive oportunidade de fazê-las. Porque, ou era para andar na escola ou era para trabalhar e mesmo a situação do país, não é, como vivíamos antes da liberdade, qualquer mulher era sempre condenada a fazer essas coisas. [...] E eu agora é que tive oportunidade de realizar aquilo que eu sempre sonhei. [...] E, quando tive a minha liberdade, eu fui!

Quando era nova íamos para os bailes, nos Santos Populares e no Carnaval, e os meus tios iam tomar conta de mim e depois havia gente que cantava, fazia qualquer peça. E eu sempre gostei. E eu dizia à minha tia: “Ai tanto gostava...”, e ela: “o quê? És maluca?

³¹¹ Entrevista com Cristina Chapa em Maio de 2011, O Bando, Vale dos Barris, Palmela.

Nem eu queria a minha sobrinha” – porque eles viviam assim bem, eram conhecidos – “a minha sobrinha estar no palco? Diziam logo que ela se portava mal!” Era a mentalidade estúpida. O atraso que as pessoas tinham. Não havia liberdade de expressão, não havia nada e então nunca fiz, e depois ali na Associação, uma vez, fui para o Pinhal Novo, lá convidaram-me para entrar nas marchas, eu também tinha feito marchas em Lisboa, fiz duas vezes. Mas depois a minha tia começou a desconfiar, com medo que eu namorasse ou coisa assim! [...] E então, depois cresci, casei, casei nas noivas de Santo António. Porque o meu tio era chefe desenhador para o *Diário Popular*, então eu namorei três meses e casaram-me logo. [...] Não estava preparada para o casamento nem para as dificuldades que ia enfrentar, então foi uma decepção. (Cristina)³¹²

Ainda um último exemplo, desta vez de Deolinda, que não surge no filme em análise, mas que nos ajuda a confirmar este padrão que explica, se seguirmos Myerhoff, esta *cultura de intensa auto-representação dramática* (1986: 264) que observamos nesta comunidade que se reúne em frente ao espelho do camarim demonstrando os seus elevados níveis de autoconsciência. Diz-nos Deolinda:

Eu quando era miúda gostava muito de cantar, andava sempre a cantar e tinha assim um jeitinho, cantava muito e havia um vizinho meu que era nessa altura presidente de uma colectividade e depois ele disse-me: “Ó Maria Deolinda, tu tens um jeitinho para cantar, não queres entrar numa revista?” – que se fazia naquela altura – “Ai, ó se eu gostava! Gostava muito de entrar, é uma questão de pedir ao meu pai!”, mas o meu pai disse logo que não. [...] Depois casei muito nova, casei com 19 anos. Claro, aos 20 tive a minha filha, aos vinte e dois tive um filho e a minha vida foi assim. O meu marido também não era dessas coisas, vivi... depois comecei a ser esposa e mãe, claro. Isto já foi há 52 anos, achávamos que tudo era natural, a vida era assim, era natural, aceitávamos tudo muito bem. Agora é que não se aceitam. E a vida foi feita nisto. Mas andei sempre com uma vontade do teatro... [pausa] Fui fazer então fazer essa peça na Associação, o meu marido não disse nada, aprovou, eu até fiquei admirada de ele aceitar. [...] Desde aí nunca mais parei. Nunca mais parei!

[...]

Eu vou para todas! Eu vou para os computadores, eu vou para a ginástica, eu vou para a piscina – agora os computadores está parado, mas vai já começar em Setembro, já me disseram, ali na Câmara: “Prepara-te, Deolinda, que vai começar os computadores para realmente ficarem aptas.” Eu não sabia nada, agora já sei qualquer coisa. Uma pessoa com 72 anos...! Houve uma abertura para fazer pinturas: está ali um quadro pintado por mim. Tudo quanto seja para ocupar tempo! Agora também ando num coral. Já vai fazer oito meses que eu estou no coral. E estou muito satisfeita e aprendi. Quem é que me dizia que eu cantava espanhol, inglês e tudo? Eu lá estou e estou a cantar!

Talvez seja neste último excerto de Deolinda que vemos mais claramente um padrão cultural de envelhecimento assente numa “dimensão pública da performance identitária”, através da dedicação a diversas actividades que têm como característica comum serem desempenhadas de forma visível e comunicadas a terceiros, na medida em que é a “apreciação pública das acções que irá assegurar a validade da projecção identitária” (Viegas e Gomes 2007: 116). Mas, com Deolinda, a invisibilidade vivida pelo casamento, pelo trabalho de criar os filhos e mesmo pela pressão social sobre o bom desempenho do seu papel de esposa e mãe é um território de luta igualmente

³¹² Entrevista com Cristina Chapa em Maio de 2011, O Bando, Vale dos Barris, Palmela.

heróico (para usar a expressão de Viegas e Gomes 2007). Tal como aconteceu com Cristina e Lúcia, foi com espanto que Deolinda viu o seu marido dar-lhe “autorização” para entrar no teatro. Tal como os sujeitos estudados por Myerhoff (1986), também Deolinda utilizou essa oportunidade para inverter o seu estatuto de impotência e invisibilidade. Passou a maior parte da sua vida adulta “presa” em casa e ao telefone, a fazer o secretariado e a organizar a contabilidade da empresa de camiões do marido, mesmo tendo apenas a 4.^a classe. Nesta estratégia inclui-se, não apenas o teatro complexo das Avózinhas, mas também o canto em línguas estrangeiras ou cursos de utilização de computadores. Recorro de novo a Viegas e Gomes (2007) para dar sentido a esta intensidade de dinâmicas e actividades:

As performances identitárias, assim como a construção de novos espaços relacionais, regem-se pela procura do reconhecimento da pertença – não serôdia, mas atualizada – ao mundo social. Tal exige envolvimento específico que, compatibilizando-se com o *ethos* do novo, é validado mediante a apreciação das acções levadas a cabo. [...] Neste sentido, a performance heróica da velhice, realizada mediante essas estratégias preconizadas pelo envelhecimento activo, permite a sua integração na experiência da contemporaneidade. [...] Viver intensamente por causa e apesar da velhice, glorifica uma vida bem-sucedida. (Viegas e Gomes 2007: 23)

Apesar dos vários constrangimentos, como a doença do marido, Deolinda conseguiu nunca interromper a sua actividade no grupo. Mas, quando ele faleceu, a visibilidade conquistada tornava-se incompatível com a integridade da sua identidade social. Como manter essas práticas tornadas tão importantes na sua agencialidade e auto-representação pessoal sem colocar em causa a sua imagem, o seu eu? Talvez este tenha sido o momento realmente transformador e revelador desde processo de *self-recognition* e *cultural mirroring* (Myerhoff 1986) na vida de Deolinda. Ajudada pelo grupo e pela *apetência performativa* que dá corpo à nova percepção de si mesma, ela desenvolve um processo pessoal emancipatório que confirma a ideia de que a performance pode ser um *acto transformacional* que advém da possibilidade de ultrapassar a invisibilidade identitária e resistir ao confinamento (Heddon 2008), neste caso impostos pela vida de “dona de casa”.

Ele faleceu e ali eu estive uns mesinhos sem ir ao teatro. Mas eu tinha uma saudade! Uma coisa... que não podia estar em casa! Eu não ia ao teatro mas ia ver os ensaios das minhas colegas! Assistia: “Oh Lola, eu venho só ver o ensaio, ao menos mato a saudade!” E ela disse que sim. Um dia faltou uma colega que não estava para fazer o papel dela, eu já o sabia, então eu disse: “Ó Lola, se quiseres eu faço o papel da Miquelina.” Ela aceitou. Comecei a fazer o papel da Miquelina, satisfeita. Entretanto, a Miquelina vem para o teatro, o lugar foi para ela, claro. E eu fiquei... Disse assim: “Ó Lola, olha, o meu marido não teve muito tempo de ter falecido, mas eu não me interessa, ele está cá dentro do meu coração! Isto é outra coisa que eu sinto! Que tenho necessidade de fazer. E o meu marido, onde estiver, que dizem que as pessoas que morrem mas sabem o que se passa cá, ele vai

ficar satisfeito de eu entrar no teatro. Arranja-me aí – pronto que a peça estava toda completa, era *O Lençol* – mas arranja-me aí um lugar qualquer de umas palavrinhas poucas para eu poder entrar!” E assim foi! Comecei a entrar e nunca mais desisti. Nunca mais! Foi realmente... mas censuraram-me muito, as pessoas de Palmela censuraram-me muito. Porque o Zé tinha pouco tempo de falecido e eu já andava no teatro. Mas, filha, não me interessou. Porque quando eu tinha cá o meu marido para tomar conta dele e dar-lhe apoio, para fazer tudo quanto era preciso, ninguém veio cá dizer-me: “Olha, venho ajudar-te hoje, ao teu marido.” Era eu e só eu e eu mesmo, então eu pensei: “Se eu fiz tudo ao meu marido, porque é que eu não hei-de tratar de mim?” Agora trato de mim. (Deolinda)³¹³

O teatro encarado como este lugar liminar em que se trabalha um texto mas não se prescinde totalmente de si mesmo dota estas mulheres de um *auto-agenciamento* (Heddon 2008: 3). Segundo Heddon, a prática da auto-performatividade proporciona:

[...] a way to talk out, talk back, talk otherwise. Here, the marginalised subject can literally take centre stage, and whilst visibility, per se, does not mean political power or equal rights [...], this potential for agency has been acknowledged by many practitioners and theorists of autobiography. (Heddon 2008: 3)

No *clip* vemos ainda Josefina a interpretar para a câmara excertos da canção que, na peça *A Cotovia*, canta na figura da “solteirona”³¹⁴ que representa a “moral”, ou melhor, a figura de uma “falsa moral”. Esta cena representa igualmente um tipo de conquista de visibilidade pública importante. Josefina é casada com o (ex-)Presidente da Junta, é avó de dois netos e uma conhecida figura local. O seu percurso performativo dentro do grupo foi notável, já que fez um trajecto que a levou da total sobriedade aos solos arrojados que hoje interpreta e que são tão elogiados pelos restantes membros do grupo, como vimos no filme:

Cristina: Tens uma voz muito bonita.

Lúcia: Eu sou franca, ontem aquele ensaio ali em cima, até arrepiava a gente!

Esta canção de Josefina é uma das cenas de referência para João Brites, pela forma como cria um efeito de deslocação, já que Josefina que não é apenas uma performer, mas também uma avó de dois netos e esposa do Presidente da Junta. Tal como Brites é sensível à *biografia latente* de Cocada, como vimos acima, também as biografias destas mulheres fazem parte da matéria dramática que compõe o seu trabalho de encenação com o grupo. O seu registo é, até certo ponto, um registo permanente de *personagem intermédia*, tal como acontecia com alguns participantes do

³¹³ Entrevista com Deolinda a 16 de Maio de 2008, em sua casa em Palmela.

³¹⁴ Segundo Rosa (2010), uma versão desta personagem havia já aparecido na peça inédita *Sucubina ou a Teoria do Chapéu* (1952) sob o nome de Deodata e que “tipifica uma condição feminina prisioneira de si mesma, de dedo moralista acusador das acções que sempre desejou mas nunca ousou praticar” (Rosa 2010: 142).

Em Brasa. Lola, de forma muito consciente, usa igualmente este mecanismo como uma das suas matérias de trabalho e razões de ser do grupo.

É uma história de vida. Pura e dura. [...] É uma circunstância de vida. É uma geração que sofreu. Nunca teve possibilidade de realizar um sonho. A minha leitura deste grupo é: eram mulheres que se tivessem nascido hoje iam para a escola de teatro. Mas durante a sua juventude não puderam. Levavam porrada dos pais, como elas dizem, e fugiam de casa, quando os pais estavam a dormir, para irem ver as revistas. E quando casavam, continuavam a não poder fazer nada, obrigavam as filhas a irem para o teatro para elas poderem assistir! Estás a ver o que é que é isto?! Isto é um universo de uma riqueza...

Tal como procurei demonstrar ao longo deste capítulo, a atracção pelo real concretiza-se, por parte dos encenadores, através do recurso mais ou menos subtil ao corpo, à matéria, à fragilidade da técnica ou ao espaço biográfico dos intérpretes. Por sua vez, os *actores não-actores* parecem utilizar a oportunidade da *subida à cena* como uma forma de auto-reflexividade mais ou menos expressa – usando o palco e a performance como uma superfície de reflexão de si mesmos –, o que lhes permite conquistar visibilidade e controlo sobre a imagem pública que projectam, muitas vezes rompendo com os regimes de invisibilidade e marginalização a que estão sujeitos.

No próximo capítulo encerra-se este trabalho, evocando visualmente o tempo e o espaço específicos criados no ensaio, no palco e no camarim. Para tal discutirei três filmes, utilizando-os como veículos de conclusão e síntese da trajectória que propus para entendermos as formas tão diversas de emergência do real nos projectos que compõem a presente etnografia.



52. Piedade, Lúcia, Josefina e Alexandrina | *Menina dos Meus Olhos* [videograma das filmagens do ensaio] | Palmela, Maio de 2011 | © Teresa Fradique



54. Sr. Joaquim | *Em Brasa* (bastidores) | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique.



55. Mário Fernandes, Mónica Calle e René Vidal (esq. para dir.) | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



56. Mónica Calle e René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



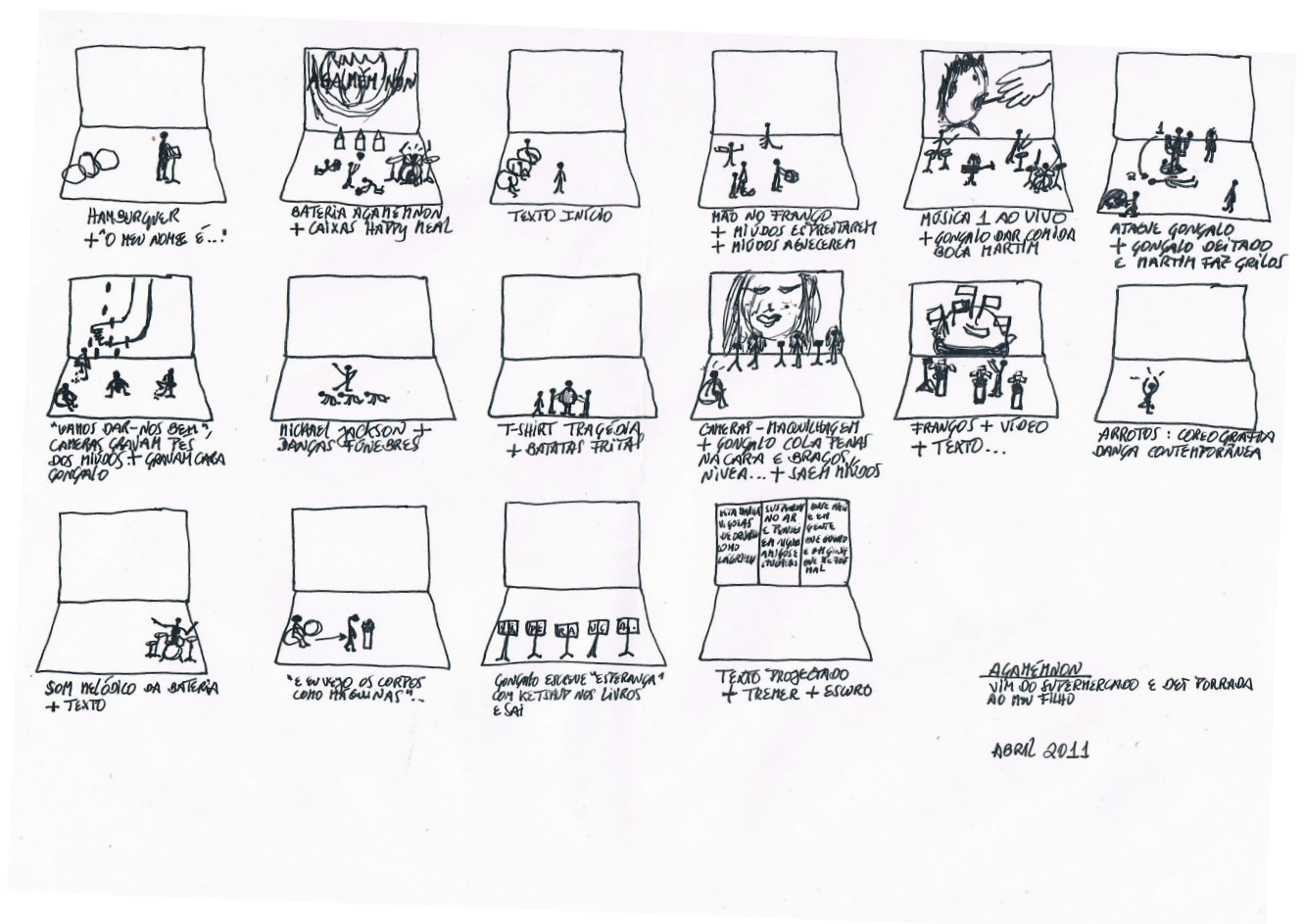
57. Mónica Calle e René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



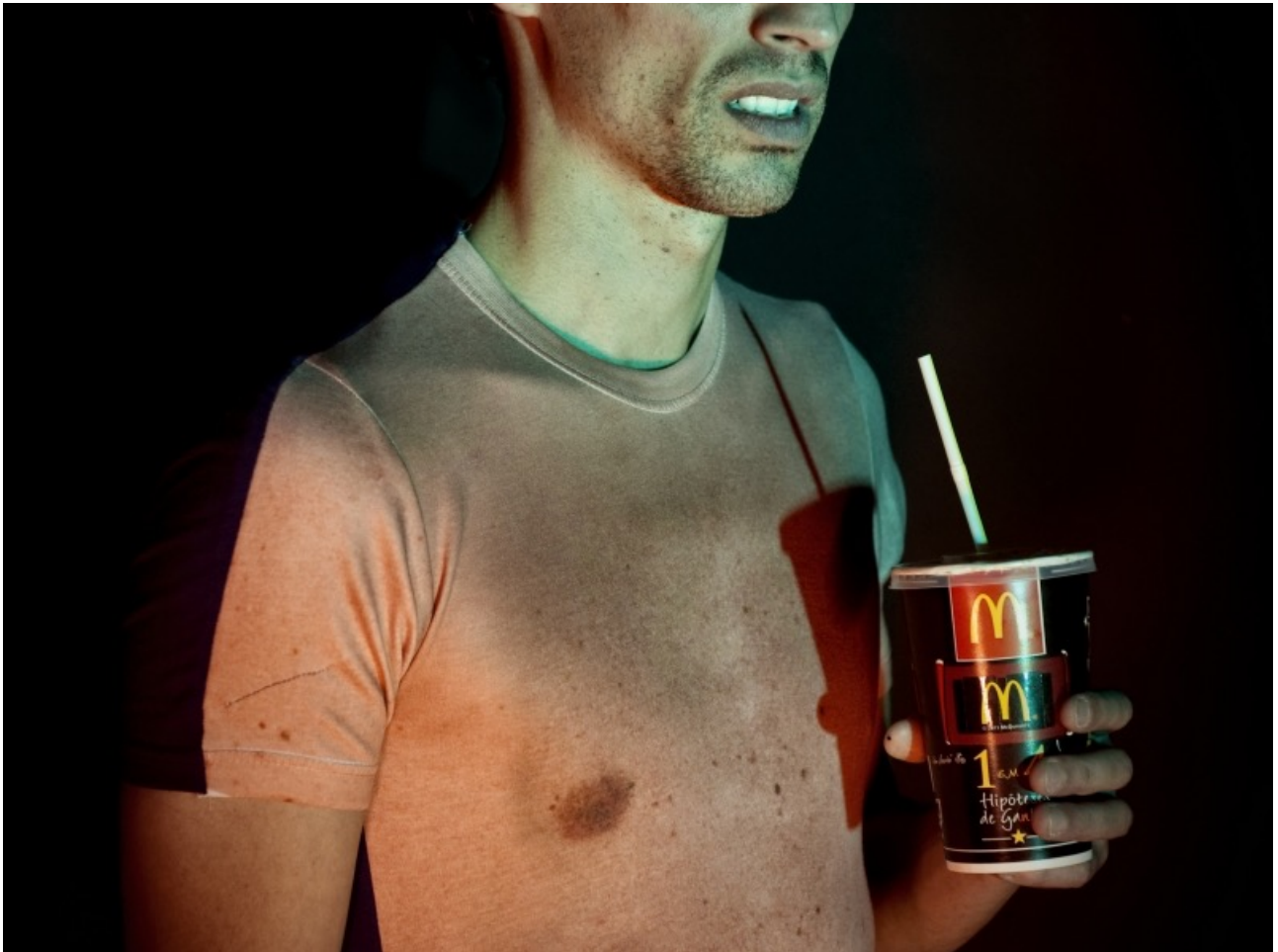
58. René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



59. Mónica Calle | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão



60. Esquisso com estrutura da encenação para orientação dos intérpretes | *Agamémnon* | © John Romão, 2011



61. Gonçalo Waddington | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



62. Gonçalo Waddington e Alexandre Pires | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



63. Gonçalo Waddington | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



64. Gonçalo Waddington | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



65. Gonçalo Waddington, Henrique Pires e Martim Barbeiro | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva



66. Vista da montagem técnica | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



67. Momento do encontro entre Careto Filipe Costa e Caboclo de Lança Nal Bezerra com Amauri Tangará a filmar | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique



68 e 69. Filomena Sousa | *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha, 2007 | © Edgar Libório

9. Conclusão: A subida ao palco

uma proposta de ensaio visual

Este trabalho propôs-se duas tarefas principais. A primeira, seguir um conjunto de projectos teatrais profissionais que incluíssem a participação de intérpretes não profissionais, assumindo o empreendimento antropológico como a capacidade para estabelecer um espaço de encontros significativos, que emergem da própria presença física e da atitude performativa que subjaz à prática da observação e da inquirição. Seguindo esta perspectiva, considerei o terreno como um lugar de abordagem cognitiva e relacional que implica, antes de mais, uma *atitude*. Uma vez definido o ponto de partida, impôs-se a segunda tarefa, que consistiu em procurar os sentidos analíticos entre os vários projectos que se reuniram no interior do terreno circunscrito pela concretude da prática antropológica. Foi nesta segunda fase que percebi que, no que diz respeito à prática teatral ocidental contemporânea, o movimento de reflexividade alargava-se a cada momento,³¹⁵ com os próprios teóricos e críticos a serem *chamados à cena*, para dar conta das profundas rupturas que se realizaram ao longo do século XX e que levaram a uma irrupção do real no campo artístico que instaurou novos paradigmas de representação visual e performativa. No intento de delinear um percurso que ajudasse a traçar possíveis genealogias de entendimento do acto - que se assume como transgressor - de prescindir do actor tecnicamente treinado para o substituir por um não profissional, encontrei territórios que à partida poderiam parecer pertencer a outros itinerários. Mas foram eles que me conduziram a uma análise mais abrangente e inerente a essa busca pela ruptura instaurada pelo acto de recorrer à alteridade, que pode ser entendida como fazendo parte dessa *predisposição etnográfica* que percorre o século XX, na sua vontade recorrente de tornar o “unfamiliar comprehensible” de que nos fala Clifford (Clifford [1988] 1999: 121). Assim, o sentido do *corpus ethnicum* atribuído por

³¹⁵ Do ponto de vista da produção teórica, este campo não parou de crescer desde que iniciei a pesquisa. Para além de Bernard Dort com o seu *Théâtre Réel* (1971), e dos trabalhos dos anos 90 como o *The Return of the Real* (1996) de Hal Foster ou *Les théâtres du réel* (1998) de Maryvonne Saison, a partir da primeira década de 2000 as publicações sobre a irrupção cénica do real, recorrentemente relacionadas com intérpretes não profissionais, tornaram-se regulares: Martin (2010, 2013, 2015), Borowski e Sugiera (2007), Bishop (2012), Fischer-Licite (2008, 2005), Lehmann (2006), Sánchez (2007), Cornago (2009), Forsyth e Megson (2009), Taylor (2013), Upton (2011), Ridout (2013), Mumford e Ulrike (2015), Hay (2015), Wihstutz (2015), entre outros.

Anna Baldassari à pintura de Picasso³¹⁶ é, nesta proposta, aplicado a uma prática disruptiva mais alargada que abrange, não apenas os encenadores, mas os próprios intérpretes. Estes participam conjuntamente nesse território ambíguo das *ideologias da autenticidade*, que alimentaram a *paixão e o retorno do real* no século XX e que instauraram novas convenções nos planos quotidiano, artístico e institucional em geral (Foster [1996] 2000; Badiou [2005] 2007; Barthes [1968] 2004; Žižek [2002] 2006; Sánchez 2007).

A ambiguidade da autenticidade é acompanhada pela ambiguidade que marca a fronteira, o *limiar*, em que se movem estes intérpretes a quem é pedido que sejam actores sem actuar, ou que sejam não-actores que actuam. É nesta oscilação e instabilidade permanente que se encontra o potencial transgressor do próprio intérprete, do ponto de vista estético, que corresponde, entretanto, a uma domesticação dessa força bruta primordial da falta de técnica, por parte dos encenadores. Assim, estes *actores-nãoactores* nunca são só uma coisa ou outra, sendo o seu *efeito de autenticidade* ideologicamente construído e criado a partir de um contexto social e cultural muito mais vasto, que atribui um estatuto de *estranheza disjuntiva e constitutiva* à sua entrada em cena. Tal como Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) refere a propósito das exposições etnográficas de objectos e pessoas, é numa *poética da descontextualização [detachment]* (1998: 18), ou seja, da exibição encenada de algo que pertence a um outro lugar, que reside o interesse do próprio encontro e a capacidade de o investir de relevância e visibilidade.

O eixo da estranheza destes *corpus ethnicum* contemporâneos deslocou-se entretanto do território exótico colonial, que marcou tanto Picasso ou Artaud como a antropologia moderna, para o território das marginalidades sociais e culturais. Aqui, arte e antropologia marcam passo lado a lado, mais uma vez. E do ponto de vista da disciplina, este é um projecto deixado ainda por acabar, apesar das várias tentativas de reparos feitos pela abordagem pós-modernista e pelos discursos críticos da autoridade etnográfica do relato antropológico. De certo modo, é o próprio terreno que vai elegendo essa *marginalidade extrema [advanced marginality]* (Wacquant 2016) como o seu novo sujeito, o seu novo *corpus ethnicum*. Um sujeito partilhado com estes *teatros*

³¹⁶ Refiro-me à obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ourelo)* (1907), de Pablo Picasso, e à discussão desenvolvida na primeira secção do capítulo 7.

do real que trazem para a cena as prostitutas, os presidiários e os idosos da periferia dos grandes centros urbanos.

Acima afirmei que os intérpretes acompanham os encenadores no acto de transgressão de ruptura estética. Mas há ainda uma outra dimensão onde esta transgressão opera que quero realçar nesta conclusão. Relaciona-se com a forma como os *actores não-actores* utilizam a *subida à cena* como fonte de auto-reflexividade e de *cultural mirroring* (Myerhoff 1986), transformando o palco e a performance em espaços de reflexão do *self*, tal como discuti na última secção do capítulo anterior. É essa conquista de visibilidade que lhes traz a possibilidade de um maior controle sobre a imagem pública que projectam, como vemos nas palavras de Filomena Sousa quando lhe pergunto o que ganhou afinal com o projecto:

A única coisa que eu ganhei com isso tudo foi um respeito maior por parte das pessoas. As pessoas pelo menos agora olham-me de outra maneira. Têm mais respeito por mim, já não me expulsam, de certos bares de certos cafés. Eu ando na rua e já não me criticam e isso acabou por ser positivo, nesse aspecto. Pelo menos até ver... (Mena)

Encerro por isso com um conjunto de imagens que reflectem a simultaneidade deste trabalho pendular entre o *cultural mirroring* dos *actores-nãoactores* e o processo de domesticação ambígua do registo da sua autenticidade, pelos encenadores. A razão pela qual escolho terminar com imagens prende-se com o lugar particular que estas protagonizaram nesta pesquisa e que decorreu tanto de uma necessidade de captar a dimensão fluida e transiente da própria natureza liminal do trabalho *no e para* o palco como da vontade de inscrever a minha própria presença corpórea em acção, elegendo assim o corpo como um mapa do conhecimento.

Elas [as imagens] são, em certo sentido, espelhos de nossos corpos, replicando o todo das actividades do corpo, com seus movimentos físicos, sua atenção que vai mudando de foco e seus impulsos conflitantes no sentido da ordem e desordem. [...] Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmara e das suas relações com o mundo. (MacDougall 2009: 63)

O conhecimento visual (bem como outras formas de conhecimento sensorial) nos oferece um de nossos meios primários de compreender a experiência sentida por outras pessoas. Diferentemente do conhecimento comunicado pelas palavras, o que mostramos em imagens não tem transparência ou vontade – é um tipo de conhecimento diferente, teimoso e opaco, mas com capacidade para o detalhe mais fino.” (MacDougall 2009: 66-67)

Os filmes que apresento de seguida são três curtos *clips* formados por planos de sequência com montagem mínima. Passam-se ora no palco – *Quem é?* e *Quem és tu?* – ora no camarim – *És a Natália!*. Os enquadramentos são relativamente fechados e assume-se isso mesmo, ou seja, que, ao enquadrar a situação, estamos a tomar um ponto

de vista e a fazer uma afirmação. Neste sentido, tal como os encenadores domesticam e organizam o trabalho dos seus intérpretes e os intérpretes as suas vidas e reflexividade, eu própria “domestico e organizo a visão” (MacDougall 2009: 64) sobre o seu trabalho.³¹⁷

Quem és tu? é um filme de treze minutos em que Mónica Calle ensaia uma cena importante do início da peça *A Missão*, onde cada uma das três personagens tem de “vestir a sua máscara” biográfica, que funcionará como um encobrimento da sua identidade de revolucionários com a missão de libertar os escravos jamaicanos. A cena começa com a frase “Eu sou quem eu era.” Primeiro fala Debuissson, e depois Galloudec. É esta última fala, interpretada por Mário, que Mónica decide então trabalhar intensivamente, deixando transparecer essa fronteira ambígua e porosa entre o texto, o actor e o indivíduo. Para ajudar Mário no trabalho de imersão em si mesmo, que, no caso, como veremos, equivale a uma imersão na personagem, Mónica pede-me para ir para o palco e sentar-me no seu lugar, no lugar da personagem Sasportas, mesmo por detrás de Mário/Galloudec, com indicação de lhe tapar os olhos com a minha mão a determinado momento da sua fala. Mónica está a dirigir a partir da plateia a uns escassos dois a três metros dos actores. A cena está a ser filmada pela realizadora Patrícia Saramago, que me cedeu posteriormente as imagens. René está em pé em cima de um grande caixote na escuridão e, a partir de determinado momento em que o enquadramento se fecha, ele fica fora do campo da filmagem. A partir desse momento, o rosto de Mário ocupa todo o plano e eu estou sentada atrás, quase invisível, excepto quando a minha mão entra em campo a pedido da encenadora. Mário está em baixo, sentado em cima do mesmo caixote, com uma pequena caixa de metal nas mãos que reflecte a luz do único projector aceso. A cara de Mário é tenuemente iluminada pelo reflexo da caixa de metal orientado por ele próprio. “Boss” é a alcunha de Mário, por todos usada em todas as situações. Este é o texto transcrito do diálogo a cuja leitura convido antes do visionamento do *clip*.

BOSS/GALLOUDEC: Sou um camponês da Bretanha que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sanguenta... que gostaria que ela tivesse não só caído mais...

MÓNICA: Mais alto, Boss! É com calma, se falares com calma, nós ouvimos tudo. Vá. Boss, e olha para a caixa!

³¹⁷ Não sigo aqui um método pré-estabelecido do registo visual, antes uma abordagem reflexiva a partir das especificidades da pesquisa, tal como propõe Pink: “While images should not necessary replace words as the dominant mode of research or representation, they should be regarded as an equally meaningful element of ethnographic work. Thus visual images, objects, descriptions should be incorporated when it is appropriate, opportune or enlightening to do so. Images may not necessary be *the* main research method or topic, but through they relation to other sensory and, material and discursive elements of the research, images and visual knowledge will *become* of interest” (Pink 2001: 5).

BOSS/GALLOUDEC: Eu? Sou um camponês da Bretanha... *[pausa]* que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sanguenta... da guilhotina... que gostaria que ela tivesse tivesse caído não só mais abundantemente não só sobre França, fiel servidor de sua Excelência...

MÓNICA: Não olhes para mim! Não lhes para mim, não *[quer dizer]* olha para mim quando precisares, que sou a Teresa. Quando precisares olha para a Teresa, que sou eu. Mas sem mexer o corpo, Boss, sem mexer o corpo. Olha só para mim, vá, Boss. Estás a olhar para o René, estás-lhe a dar luz, na cara. Pergunta, René.

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu *[pausa]*... Galloudec?

MÓNICA: Caixa!

BOSS/GALLOUDEC: Eu? Sou um camponês da Bretanha...

MÓNICA: Eu? Tempo! “Eu?... Quem sou eu? Eu sou... O Mário... O Boss...” Dá tempo! Boss, bolas, podes dizer assim “Quem és tu?”, “Eu? ninguém sabe quem eu sou”, toda a gente pensa que eu sou não sei o quê...” Olha para nós, permite isso... Boss... “Eu.”

BOSS/GALLOUDEC: Eu?

MÓNICA: Olha para mim, Boss, mas não olhes para ninguém em específico. Pensa assim: que o mundo te perguntou: “quem és tu”, que toda a gente acha que sou não sei o quê, e isto assim.

Se alguém te perguntar quem és tu, quem é que tu sabes que tu és? Boss, é só nesse “eu”, nos teus olhos e no teu tempo, é...: “Eu sou muita coisa que ninguém sabe que eu sou!”

[...]

MÓNICA: Boss, pensa assim: “Quem és tu, Boss?” Se eu te perguntasse “Quem és tu, Boss?”... Se na vida todos os dias te tivessem perguntado, se ao longo da tua vida todas as vezes te perguntassem, talvez tivesses tido oportunidade... *[Boss reage]*... Mas Boss, pensa nisso! Se todas as vezes na tua vida te tivessem perguntado: “Quem és tu, Mário?”, se calhar havia coisas que eram diferentes. Tinham-te dado a hipótese de responderes. Nunca te deram *[corrige]*, normalmente não te dão hipótese de responderes. Aqui quando alguém te pergunta “Quem és tu Galloudec?”, não te está a perguntar “Quem és tu Galloudec?”, está-te a perguntar “Quem és tu, Boss?” No teu tempo, Boss. Raras vezes te perguntam. E podes responder aqui. Há pessoas que te vêm ver a quem tu podes dar respostas com os teus olhos, com a tua cara, sem dizeres nada.

[...]

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu, Galloudec?

[pausa]

MÓNICA: Boss, tempo.

BOSS/GALLOUDEC: Eu?

MÓNICA: Não olhes para ninguém! Boss, faz o mesmo que o René faz, fecha os olhos.

[Boss acena que sim]

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu, Galloudec?

[breve pausa]

MÓNICA: Boss, fecha os olhos... Tempo!

[...]

[ouve-se alguém cantar o fado, lá fora na rua]

MÓNICA: Isto é de verdade, o “eu” é pequenino.

BOSS/GALLOUDEC: Eu?

MÓNICA: É pequenino, Boss.

BOSS/GALLOUDEC: Sou um camponês da Bretanha...

MÓNICA: Não! “Eu sou o Boss”, não é “Eu, camponês da Bretanha”, não é o “eu o teatro”, é a mesma coisa do René, é “Eu, Boss”. Não é o camponês da Bretanha, é “Eu, Boss” *[com ênfase]*

BOSS/GALLOUDEC: Eu? Eu? *[com ênfase]*

MÓNICA: Não, não respondas, não faças teatro! Boss, não é teatro!!! É de verdade! É de verdade, Boss!

BOSS/GALLOUDEC: 'Tá bom, 'tá bom.

MÓNICA: É de verdade, Boss! E estás a fazer teatro. Tu sabes que não estás a fazer teatro mas toda a gente acha que estás a fazer teatro. Mas isso é que é bom no teatro, é poderes não fazer teatro pensando que toda a gente acha que estás a fazer teatro. Boss, é mesmo de verdade. É tempo! E é tudo verdade! De olhos fechados.

[Boss sorri]

[...]

BOSS/GALLOUDEC: Eu?

MÓNICA: Não! Eu! Eu sou o Boss, o camponês da Bretanha é o teatro. É a mesma coisa do René, que ontem percebeste muito bem em relação ao René.

[...]

MÓNICA: O teu “eu” é “eu Mário”, “eu Boss”.

[Boss reage]

MÓNICA: Ninguém tem que saber, ó Boss, isto é um segredo. No teatro há esta vantagem, nós podemos dizer as coisas de uma forma que toda a gente acha que estamos a fazer teatro, mas há momentos em que é importante... não. No teatro ser actor é a nossa alma existir. A nossa alma, o nosso corpo, os nossos movimentos. Mas estamos protegidos. Estamos protegidos porque temos de dizer texto, porque temos de fazer acções. Estamos protegidos, mas podemos ser o que quisermos. O que nós *[ênfase]* quisermos *[ênfase]*, a nossa *[ênfase]* vida, a nossa alma.

[...]

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu, Galloudec?

MÓNICA: René, pergunta-lhe, “Quem és tu?”

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu, Galloudec? *[mais suave]*

MÓNICA: Não, pergunta-lhe mesmo: “Quem és tu?”, à seria. Ao Boss. Depois dizes “Galloudec”. Também, ajuda-o a chegar a isso.

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu *[pausa]*... Galloudec?

BOSS/GALLOUDEC: Hum... *[sorri]* Eu? *[pausa]*... Sou um camponês da Bretanha que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sanguenta da guilhotina, que gostaria que ela tivesse caído só... não só *[engana-se, hesita e olha para Mónica]*...

MÓNICA: Não olhes para fora, Boss, olha para a caixa. Boss, foi muito bem como começaste. Boss, foi muito bom. Boss, não tenhas medo disso. René outra vez...

[Boss mostra-se céptico, esfrega os olhos e Mónica insiste] Boss foi muito bom!

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu?

MÓNICA: Não, René! Pergunta ao Boss: “Quem és tu?” Não é de mentira. René, tens de ser tu a iniciar isso: “Quem és tu?”

Pergunta ao Boss, ao teu amigo Boss, que conheces desde puto: “Quem és tu?”

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu, Boss?

[Boss sorri da interpretação literal que René faz das indicações de Mónica mas também da “indescritude” da pergunta quando todos percebemos onde Mónica quer chegar.]

MÓNICA: Não! “Quem és tu?” e depois dás a personagem. São duas coisas diferentes, René.

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu, *[pausa]* Galloudec?

BOSS/GALLOUDEC – Eu? *[pausa e abana levemente a cabeça]*. Sou um camponês da Bretanha que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sanguenta da guilhotina, que gostaria que a chuva tivesse caído não só mais abundantemente sobre a França, fiel servidor de sua Excelência, Sr. Debuissou. Acredito na ordem sagrada da Igreja e... espero bem não ter de muito... *[atrapalha-se]* espero bem não ter de repetir muito esta ladainha.

MÓNICA: Teresa, posso-te pedir uma coisa? ... Boss, é bom isso, não tenhas medo da coisa do “eu”:

“Quem és Tu?” *[pausa]*

“Eu!”

[Boss acena afirmativamente]

Pensa nisso, Boss, quem és tu, Boss.

[Boss suspende a personagem e muda se posição para ouvir mais atentamente o que diz Mónica]

Quando o René te pergunta “Quem és tu?”, e quando tu dizes “Eu”, pensa nisso à séria! Pensa nisso de verdade, Boss. E depois entras na coisa do camponês.

’Bora lá outra vez. Teresa, quando ele diz “Eu”, a seguir a isso tapa os olhos ao Boss. Põe-lhe só a mão sobre os olhos.

[Boss ri-se mas logo a seguir a tensão sente-se quando Mónica prossegue com a indicação]

Pergunta-lhe isto de verdade, René.

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu... Galloudec?

MÓNICA: Dá mais tempo, René. *[Boss ri-se da interrupção e coça a cabeça. A insistência na repetição cria tensão e concentração]*

Pergunta mesmo ao Boss quem é ele. Dá-lhe mesmo a hipótese de dizer “Eu!” Porque ele aí vai poder dizer num “Eu” tudo o que ele é. Dá-lhe esse espaço, René.

Pergunta-lhe de verdade. Ajuda-o. Ajuda o Boss. E tu conhece-lo.

[antes de recomeçar a cena, René e Boss sorriem um para o outro empaticamente]

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu... Galloudec?

BOSS/GALLOUDEC: Eu? Sou um camponês da Bretanha, que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sangrenta...

MÓNICA: – Não lhe tapes já os olhos, Teresa. Deixa o Boss dizer o “Eu”. Só depois. Outra vez. René, ajuda o Boss. Pergunta-lhe mesmo de verdade. Boss, olha para os olhos do René, só nesse “Eu”. Esse “Eu” é o que tu és. Que ninguém sabe... Boss...

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu?

MÓNICA: Estás a fazer teatro, René. Pergunta-lhe de verdade. Estás a fazer teatro. René, não faças teatro.

RENÉ/DEBOUISSON: Quem és tu?

MÓNICA: Não, pergunta de verdade. Com toda a tua alma, de verdade. É teu amigo. Tu conhece-lo.

Tem de ser de verdade, René...

RENÉ/DEBOUISSON: Eu não sei como é que se faz isso...

MÓNICA: É só não pensares que estás a fazer teatro.

[Pausa] Quantas vezes é que te perguntaram quem tu és?

BOSS: Pronto, está bem... [acena com a cabeça]

MÓNICA: É de verdade! Boss, tens a possibilidade...

BOSS: Tenho, tenho, todos os dias...

MÓNICA: Com a tua cara, com a tua alma, com a tua ternura, de mostrares isso. Quantas vezes te perguntaram quem é que tu eras? Antes de qualquer coisa?

Antes de dizerem: “Tu és isto!”, quantas vezes na tua vida é que te perguntaram? “Quem é que tu és?”

O que te disseram sempre é: “Tu és isto, tu és isto, tu és isto.” Quantas vezes é que te perguntaram: “Quem é que tu és?” Aqui estão a perguntar-te quem é que tu és. E não precisas de responder.

BOSS: Perguntam-me todos os dias no bairro [ri-se].

MÓNICA: – Não! Não! A ti não te perguntam quem é que tu és. Dizem: tu és! Tu és isto e tu és aquilo! Não te perguntam QUEM É QUE TU ÉS. Dizem TU ÉS. É diferente, Boss. É muito diferente.

BOSS: hum hum, vamos lá então a isso, patroa.

| ver “*Quem és tu?*” |³¹⁸

³¹⁸ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/161098735>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte III. O *clip* tem a duração de 12’55”.



1. Dois frames do clip *Quem és Tú?* | © Patrícia Saramago / Casa Conveniente

Se compararmos o diálogo escrito com as imagens do *clip*, podemos aperceber-nos de forma clara como os dois registos nos dizem coisas diferentes sobre o que está a acontecer. Enquanto que no longo e repetitivo diálogo podemos depreender uma falha de entendimento que se instala, e que conduziria a essa insistência aparentemente monocórdica da encenadora, com o visionamento fica-se mais próximo da natureza performativa do acontecimento que é o ensaio e da percepção de que o que parecia uma mera insistência correctiva se vai transformando numa insistência ontológica do dizer “Eu sou”. Estes aspectos são importantes na medida em que materializam uma das dimensões que foram emergindo ao longo desta investigação: o modo como a busca por uma autenticidade por parte dos encenadores é sempre produzida a partir dos recursos técnicos e dramáticos do seu repertório pessoal de criadores. Esta busca pela autenticidade, mesmo que trabalhada, conduzida, gerida, emana, nos vários casos que compõem esta etnografia, de uma atracção pelo real que tem uma das suas principais expressões no recurso – *latente* ou *explícito* – à dimensão biográfica e à experiência de vida real inscrita no corpo e na memória destes *actores-nãoactores*. É esse terreno que vemos Mónica preparar de forma insistente para Mário. Entre outras coisas, este excerto do ensaio mostra-nos ainda que a personagem Galloudec não tem interesse – em cena – se não estiver lá o Mário Fernandes para lhe dar densidade, sobrepondo-se assim à existência literária da personagem. Ao contrário do que seria de esperar, se seguirmos a lógica da convenção teatral, nesta curta frase “Eu sou”, é Mário, enquanto pessoa real, que investe a personagem de Müller de interesse e não o contrário. Mais ainda, isso acontece porque a dimensão biográfica de Mário é marcada por uma experiência de *marginalidade extrema* (Wacquant 2016)³¹⁹, devido à sua história de reclusão e exclusão que Mónica tão bem conhece. Por isso ela insiste no final do *clip* que o “eu real” de Mário ganha legitimidade face à sua ausência de técnica: “Boss, tens a possibilidade, com a tua cara, com a tua alma, com a tua ternura, de mostrares isso [quem tu és]”, diz Mónica. Quando fala acerca do trabalho com não-actores, afirma que o seu interesse reside nas especificidades e limitações que trazem para cena. Uma das suas

³¹⁹ Uma importante discussão a desenvolver futuramente, sobretudo na relação com o espectáculo *A Missão* e com a estrutura Zona Não Vigada, é o trabalho de Wacquant no que diz respeito à sua ideia da “emergência de um novo regime de marginalidade em que: “But a ghetto is not a ‘bad neighborhood,’ a zone of social disintegration defined (singly or in combination) by segregation, deprivation, dilapidated housing, failing institutions and the prevalence of vice and violence. It is a spatial implement of ethnoracial closure and control resulting from the reciprocal assignation of a stigmatised category to a reserved territory that paradoxically offers the tainted population a structural harbour fostering self- organisation and collective protection against brute domination.” (Wacquant 2016: 1080).

especificidades é a “generosidade” que inscrevem no trabalho, maior do que a da maioria dos actores. A limitação mais importante é a da “ausência”, que lhes permite progredir sem passado nem futuro. Essa ausência que a encenadora refere é a ausência de técnica e de memória de outros trabalhos. Assim, em *Quem és tu?* podemos ver como essa memória do trabalho de aprendizagem e treino profissional está a ser substituído por uma outra memória, a da vida real. O que ficamos sem saber ao certo, porque as próprias reacções de Mário são ambíguas nos seus sorrisos e expressões, é o quanto do seu eu real consegue, no final, colocar na personagem de Galloudec. Mas a sua história posterior de colaboração com a companhia, as participações que se lhe seguiram de forma contínua, a associação que ajudou a montar e que levou a que a Casa Conveniente se mudasse para o Bairro do Condado, o seu bairro, aquele que é referido no filme e de onde René e Boss “se conhecem desde putos”, mostra que a própria subida à cena foi também um caminhar para dentro e para fora de si mesmo, abrindo uma fissura na sua condição de invisibilidade e marginalização.

São igualmente estes aspectos da dimensão fluida e transiente do trabalho performativo que se revelam no espaço invisível do ensaio que gostaria dar a ver com o filme seguinte. *És a Natália!*, com duração de 3’30” – regista o momento de preparação das Avózinhas para o espectáculo. Dolores de Matos, enquanto maquilha Alice, aproveita para dar algumas indicações a Amélia e o camarim transforma-se subitamente numa sala de ensaio. Tal como o *clip* que analisei no capítulo 8, também aqui estamos frente ao espelho e essa reflexão é utilizada intuitivamente pelas opções de movimento de câmara e pelos enquadramentos. No espectáculo *A Cotovia*, Amélia tem atribuída uma fala da própria personagem da feiticeira, que, como vimos no capítulo 4, é ela mesma o reflexo biográfico da autora do texto, a poeta Natália Correia (Alegre 2010: 11). É esta fala de natureza subversiva que leva à sua condenação às chamas:

Ser navegador / ser navegador não é termos sido, / é sermos ainda / é irmos a Vénus ou seja aonde for / espetar os cornos onde o espaço finda / é liberdade como luz para onde, / fugida do frio, voa a andorinha. / E o povo é a sede e a pátria é a fonte / trabalho de sangue que não mais termina.

Este é o texto transcrito do diálogo a cuja leitura convido antes do visionamento do *clip*.

Amélia – “Ser navegador / ser navegador não é termos sido...”

Lola – Não, está a cantar, então... “ser navegador / ser navegador não é termos sido...”, tem que ser com a lógica... Shiu! Pouco barulho! Pode ser? Vocês têm alguma coisa que falar agora? Não têm! “Ser navegador...”, você entra e diz: “Ser navegador?!” Calma,

calma meninas... Ser navegador é... isto, isto, isto, isto. É uma lição. E quando há pausa, puxa do cigarro como se fosse uma professora catedrática, daquelas fascistas, muito antigas... que iam para a aula debitar o texto e os outros eram todos burros...

Amélia – “Ser navegador / ser navegador não é termos sido, / é sermos ainda / é irmos a Vénus” ...

Lola – Veja bem a diferença: “Ser navegador / ser navegador não é...” o quê?

Amélia – não é termos sido...

Lola – “não é termos sido, / é sermos ainda!!!” Aí é que está, minhas queridas!

Amélia – “não é termos sido, / é sermos ainda!”

Lola – Ah muito bem! Calma lá!

Amélia – “é irmos a Vénus” ...

Lola – “é sermos ainda!!!!”

Amélia – Mas divido aí?

Lola – Ouça: “é sermos ainda!”

Lola – “É irmos a Vénus” – a sua cabeça está sempre lá! Vá lá...

Amélia – “Ser navegador / Ser navegador não é termos sido...

Lola – Calma. É o quê?

Amélia – “É sermos ainda!”

Lola – Ahhh, muito bem.

Amélia – “É irmos a Vénus ou seja aonde...”

[*simula fumar com a boquilha*]

Lola [*interrompe*] – Sabe o que é que lhe faz... [*hesita*] parar aqui ou ali, é porque mesmo que fume, o seu raciocínio projecta-se, prolonga-se... [*Amélia repete o gesto com a boquilha*] “É irmos a Vénus ou seja aonde for / Espetar os cornos onde o espaço finda...” [*Lola faz gestos de confirmação da lógica performativa que pretende instalar em Amélia*] “E a liberdade!”

Amélia – “É a liberdade como luz...”

Lola – És a Natália! Há duas Natálias no espectáculo. Uma é o Coito [interpretado por Deolinda] e a outra é você. Uma aparição da Natália. A Natália faria isso! “é liberdade como luz!!!” [*faz gestos*]

Amélia – “luz para onde, / fugida do frio, voa a andorinha. / E o povo é a sede...”

Lola – Não... não... perdeu a força! “fugida do vento, voa a andorinha”. Pausa e puxa [*da boquilha*] e diz: “E o povo é a fonte!”

Amélia – o povo é a sede, mas está bem...

Lola – “E o povo é a sede”

Amélia e Lola em simultâneo – “e a pátria é a fonte!”

Amélia: “E o povo é a sede”

Lola – Isto a voz está toda aqui não é? [*aponta para a garganta*] Eu estou a gritar um bocadinho demais, mas era bonito se isto fosse um texto à Natália, que ela dizia isto tudo muito marcado!

Amélia – “E o povo é a sede!”

Lola – Ela tinha uma voz muito forte... [*com gestos*]

Amélia – Ela tinha uma voz muito forte mesmo...

Lola – Muito presente, ela já era um personagem...

Amélia – Deixa ver se eu me lembra dela, deixa ver se eu me lembra dela... da voz dela...

Lola [*para Alice, enquanto lhe pinta os lábios*] – Sorria para mim, sorria... sem desmanchar o sorriso. Sempre a sorrir.

| ver “És a Natália!” |³²⁰

³²⁰ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/160928650>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte III. O *clip* tem a duração de 3’44”.



71. Dois frames do clip *És a Natália* | © Teresa Fradique / FIAR / O Bando

Ao lermos a transcrição do *clip* temos, de alguma forma, mais uma vez um registo da insistência de trabalho em torno de um curto bloco de texto, como já havíamos observado no filme anterior, mas aqui num espaço de tempo bastante mais reduzido. O que o visionamento do filme nos permite perceber é, mais uma vez, como as palavras estão agarradas a um corpo que age e que as acolhe de forma significativa, embora aqui estejamos até num registo que se aproxima da declamação. Aqui vemos Lola ela mesma a dar as indicações, o que não acontece com o filme anterior. E dessa forma vamos percebendo como um registo de orientação técnica direccionada para o ritmo do dizer do próprio texto-poema, com as pausas, os ritmos, as intensidades da voz que se querem no “sítio certo”, se vai deslocando progressivamente para um outro tipo de presença performativa que Dolores propõe a Amélia num crescendo. Primeiro dotando a frase “é sermos ainda!” de um sentido extratextual, progressivamente ontológico, tal como tínhamos visto em Boss. Mas aqui esse movimento é mais subtil, até pela natureza da informalidade do ensaio, feito em paralelo com as maquilhagens e a preparação dos figurinos. Tal como o “Eu sou” de Mário/Galloudec, este “é sermos ainda!” de Amélia/Cotovia deixa de ser sobre a técnica do “dizer” para se tornar na densidade – subtilmente performativa – ontológica do “ser”. Este deslocamento do *dizer* para o *ser* culmina com a afirmação: “És a Natália! Uma aparição da Natália!”, e mais à frente: “Era bonito se isto fosse um texto ‘à [moda da] Natália’, porque ela dizia tudo muito marcado, muito forte, muito... muito presente. Ela já era um personagem.” Ao que Amélia responde, pensativa: “Ela tinha uma voz muito forte mesmo... Deixa ver se eu me lembra dela... deixa ver se eu me lembra dela...” É esta presença que Dolores de Matos pretende que Amélia incorpore de alguma forma. Não, mais uma vez, uma personagem literária, mas alguém real, biograficamente real. Ao contrário de Galloudec, um camponês da Bretanha que se juntou à revolução francesa e que se torna um receptáculo que Mónica pretende encher com a densidade biográfica de Mário, com Amélia não se pretende anular a personagem Natália, mas antes transformá-la numa possibilidade de *cultural mirroring* para Amélia.

Deputada da Assembleia da República e autora de um programa de televisão, Natália Correia era, nos anos 80 e 90, uma figura conhecida do grande público. É dessa Natália mediática (ver Monteiro 2010) que Amélia se procura lembrar. Mas é também uma outra Natália aquela que Lola a quer ver representar – a Natália-personagem-de-si-mesma, que era visível aos olhos de todos e que podemos ver descrita, por exemplo,

também por Maria Teresa Horta³²¹ ao recordar-se da primeira vez que lhe foi apresentada: “A Natália encontrava-se sentada numa grande cadeira de braços, costas e assento forrados a veludo verde pimenta. Vestia um vestido preto que lhe sublinhava os redondos joelhos muito brancos, e entre os dedos, lá estava a sua longa boquilha incendiária; provocadora no contrariar dos costumes que, castradores e pesados caíam, aniquiladores, sobre a vida das mulheres portuguesas da época” (Horta 2003: 20). Tal como referi no capítulo 4, Natália Correia foi uma das figuras mais cosmopolitas da Lisboa urbana da segunda metade do século XX. Para além da importância do seu trabalho literário e da sua acção política, foi alguém que agiu criando contextos culturais e ideológicos que contribuíram efectivamente para o surgimento de um espaço intelectual e de sociabilidades que cruzavam de forma rara (sobretudo no Portugal dos anos 1940 a 1970) algumas dimensões próprias de um experimentalismo propriamente cosmopolita, marcado pela sua proximidade aos primeiros passos públicos de um universo *queer*, pelo seu fascínio pela androginia, pela sua capacidade de reunir à sua volta figuras das elites e do *bas fond* lisboeta e pela defesa dos direitos das mulheres.

Amélia nasceu em Alhandra. A sua mãe era uma operária fabril, profissão a que ela deu continuidade numa famosa fábrica de luvas e confecções onde chegou à categoria de Encarregada. Depois de terminar a 4.^a classe, aos 11 anos, começou a trabalhar. Viveu uma linda história de amor: casou-se em segredo com o marido (primeiro funcionário da CIMPOR e depois da EDP) para ele escapar à tropa. Guarda religiosamente os brincos de noivado que o seu marido lhe ofereceu, assim como uma colecção de fotografias que registam esse amor urgente e proibido. À sua maneira, Amélia também foi subversiva – casando às escondidas para salvar o marido da guerra colonial e guardando-o o segredo de todos durante três anos, continuando a viver em casa dos seus pais, desafiando secretamente a sua autoridade e escapando para se juntar ao marido quando podia.

Eu nasci em 39, eu tinha 16 anos quando comecei a trabalhar. Na altura em que havia já a PIDE e havia o Salazar, está claro. Mas a vida para quem trabalhava – assim como o meu pai e a minha mãe trabalhavam – a vida não estava assim muito muito má. Não se podia era falar. Fui para a fábrica para aprender a trabalhar em catedral. Porque eu sabia de costura mas era de tecido e a fábrica era tudo em pele e fazia luvas, casacos, blusões, fazia fatos para os *motards*. Tudo isso lá se fazia. E então fui aprender com 16 anos. Tinha

³²¹ Maria Teresa Horta é, conjuntamente com Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, autora da obra colectiva *Novas Cartas Portuguesas* (1972), na qual Natália Correia esteve envolvida enquanto responsável editorial. Era uma obra censurada pela ditadura do Estado Novo pelo seu tom feminista, anticolonial e antifascista. Todas estas mulheres foram alvo de um processo criminal, prescrito aquando da Revolução dos Cravos em 1974.

21, andava a trabalhar e [como] comecei a namorar muito cedo o meu marido, comecei a namorar com 13 anos, com 21 casei-me. Eu tinha 21 e ele tinha 22. Já tinha sido tropa mas rebentou a guerra no Ultramar e quem era solteiro ia para a guerra e quem era casado não ia. E então eu casei-me... sem ninguém saber! Nem o meu pai nem a minha mãe sabiam nem nada, nem ninguém sabia! Depois com 23 é que eu me casei à igreja e é que fiz o casamento mesmo. (Amélia)³²²

Como fazer então Amélia, que até vivia menos mal enquanto havia a PIDE e que pouco mais conheceu do que Alhandra e depois Setúbal, dona de casa e mãe de filhos, incarnar o espírito e a energia vital de Natália Correia, cosmopolita e subversiva? Até certo ponto, o que o *clip* nos mostra é como Dolores de Matos, num primeira instância, aborda este trabalho a partir de uma perspectiva técnica para depois fazer a tentativa de o enriquecer com uma dimensão ontológica. Ora, como vimos nos capítulos 4 e 8, não sendo as Avózinhas actrizes, a resposta que elas convocam para as exigências da sua prática teatral é justamente a possibilidade de, não apenas se olharem no espelho quando ajeitam o seu figurino e se maquilham – como vimos nos dois *clips* apresentados –, mas também de se descobrirem a si mesmas e reconstituírem o guião das suas vidas, assim como recuperarem uma visibilidade que lhes tinha sido retirada pela sua condição de mulheres. Tal como com Mário, não temos a certeza do quão consciente e imediato este processo de *cultural mirroring* é no próprio momento do ensaio, mas, como procurei demonstrar no capítulo 8, ele emerge na própria vida a ser vivida e é essa muito provavelmente a razão da persistência e envolvimento incansável das Avózinhas num trabalho – desenvolvido com Lola – que é difícil, duro e que retira tanto tempo às suas famílias e à sua vida social, tal como elas me estão sempre a recordar nas nossas conversas e entrevistas.

O último filme pode ser visto, em certos aspectos, como uma concretização literal das dimensões que tenho vindo a analisar. Em *Quem é?* temos, antes de mais, uma real *subida à cena* por parte do Sr. António, 93 anos, natural do Alandroal, pedreiro de profissão, “uma pessoa muito teatral apesar de ser esta a sua primeira experiência no teatro”, tal como é referido nas biografias que são apresentadas no programa que acompanha o espectáculo *Em Brasa*. O senhor António é, na peça, um “falso espectador” que se junta à cena – que num primeiro momento é para si a plateia – misturado e camuflado entre o público. Lá ficava durante toda a primeira hora do espectáculo à espera da sua deixa, que consistia num tipo específico de bater de porta (entre vários bateres de porta que existiam ao longo da peça). Por vezes adormecia,

³²² Entrevista com Amélia Gaião, na sua casa em Palmela a 16 de Maio de 2008.

outras baralhava-se, também porque não ouvia bem. A solução encontrada para que não falhasse a sua marcação foi colocar-lhe no bolso da camisa um telemóvel em modo de vibração, para o qual a assistente de cena ligava ao chegar o momento da sua entrada. Ao toque do telemóvel, que era simultâneo com o momento em que a personagem Crucificado batia uma porta, o Sr. António gritava com todas as suas forças do escuro da plateia: “Quem é?” Levantava-se, passava à frente dos espectadores sentados na mesma coxia e subia ao palco através da plataforma construída por Brites para colocar a sua passadeira azul (cf. capítulo 8). O *clip*, com cerca de 7’30”, reproduz três vezes a mesma cena em três ensaios diferentes. São ensaios já em fase adiantada do projecto, poucos dias antes da estreia, correspondendo a última passagem ao ensaio geral, com público a assistir. Na cena do meio vemos João Brites a dar algumas indicações simples de posicionamento ao Sr. António. No guião dramático, a cena está, como é habitual com João Brites, definida ao pormenor. Como nos filmes anteriores, sugiro a leitura do guião antes do visionamento do filme.

[Crucificado continua de vez em quando, já sem esperança, a bater à porta da paixão.]
 CRUCIFICADO ... [Inesperadamente da plateia, uma voz responde no meio do público.]
 AVÔZINHO PLATEIA: Quem é? [Avôzinho sai da plateia e sobe ao palco]
 CRUCIFICADO ...
 [Em vez de responder o Crucificado bate à porta sem perceber que voz é aquela.]
 AVÔZINHO PLATEIA: Já vou!
 [Obediente deixa de bater]
 CRUCIFICADO ... [Avô abre a porta. Questiona com o olhar.]
 AVÔZINHO ...
 CRUCIFICADO: Avô? Aqui? [Não acreditando no que vê.]
 AVÔZINHO ... [Incrédulo]
 CRUCIFICADO: [Referindo-se explicitamente a ele.] Avô. Enquanto anoitece, vou / Lendo, sossegado e só, / As cartas que meu avô / Escrevia a minha avó.
 AVÔZINHO ...
 [Velhote deixa-se abraçar efusivamente pelo crucificado mas, desconfiado, não reage.]
 CRUCIFICADO: Avô. Gosto de Samba e de fado, / Portugal meu avôzinho, [...] Tu de um lado, e do outro lado / Nós... No meio o mar profundo... / Mas, por mais fundo que seja, / Somos os dois um só mundo. //³²³ [...]
 AVÔZINHO ... [Olha-o dos pés à cabeça e sem dizer palavra bate com a porta na cara do Crucificado]³²⁴

| ver “*Quem é?*” |³²⁵

³²³ Cartas de Meu Avô, de Manuel Bandeira in *Estrela da Vida Inteira* pg17

³²⁴ Do guião do espectáculo, pp. 43 e 44 [*Anexo IIIb*].

³²⁵ Para visionar o excerto, pode aceder ao filme *online*, colocando a palavra passe **actor-nao-actor** no link <<https://vimeo.com/161108566>>. Em alternativa, pode ser consultado o DVD que integra esta Parte III. O *clip* tem a duração de 12’55”.

Como é notório, há uma distância entre as indicações do guião de João Brites e a prestação de Sr. António. Às frases “Quem é?”, “Já vou!”, à indicação de abrir a porta e questionar com o olhar, o Sr. António acrescenta da sua iniciativa um novo texto, um novo subtexto e com ele uma performance nova que se sobrepõe e que ao longo dos ensaios e dos espectáculos acaba por se impor como a final e legítima, alterando a própria performance de Pablo, o actor profissional com quem ele contracena. O “abraço efusivo desaparece” e Pablo tem de bater à porta mais vezes do que o previsto no guião e com diferentes entoações, num esforço de re-actualizar o sentido da sua contracena com o Sr. António. Esta é a transcrição da primeira passagem do filme.

[Crucificado bate à porta]
CRUCIFICADO ...
[da plateia, uma voz responde no meio do público.]
AVÔZINHO PLATEIA: Quem é?
[Avôzinho sai da plateia e vai subindo para o palco enquanto diz]
AVÔZINHO: Estamos entalados com esta gente. Estamos entalados, não deixam estar um homem velho descansado. Ora ora isto, hã!
CRUCIFICADO ...
[Em vez de responder o Crucificado bate à porta sem perceber que voz é aquela.]
AVÔZINHO PLATEIA: Já vai, quem é?
CRUCIFICADO: [bate com mais força]
AVÔZINHO: Um homem nunca está descansado, nem numa hora destas. A incomodar um homem desta idade. [Pára encolhe os ombros, tira e volta a colocar chapéu.] Só gente que não tem cabeça é que faz isto.
CRUCIFICADO: [bate com mais força]
AVÔZINHO: [já mesmo junto à porta volta a perguntar] Quem é?
CRUCIFICADO: [bate]
AVÔZINHO: Quem é? [e abre a porta]
CRUCIFICADO: Avô? Aqui?
AVÔZINHO: Quem?
CRUCIFICADO: Avô?
AVÔZINHO: Avô?!!
CRUCIFICADO: [Referindo-se explicitamente a ele.] Avô. Enquanto anoitece, vou / Lendo, sossegado e só, / As cartas que meu avô / Escrevia a minha avó.
AVÔZINHO ... [mantém a distância não acontecendo o abraço previsto no guião]
CRUCIFICADO: Avô. Gosto de Samba e de fado, / Portugal meu avôzinho, [...] Tu de um lado, e do outro lado / Nós... No meio o mar profundo... / Mas, por mais fundo que seja, / Somos os dois um só mundo. // [...]
AVÔZINHO: Vai passear para o outro lado! Vai pentear macacos!
[fecha com o estrondo vira costas e caminha para fora de cena. Antes de sair pára e vira-se para Pablo/Crucificado]
AVÔZINHO: Agora a uma hora destas um velho desta idade a aguentar esta gente. Isto só as autoridades que não têm a ver com isto. [público ri]

Nas outras duas passagens vemos o Sr. António continuar a mostrar-se zangado ou mesmo indignado com quem bate à porta àquelas horas, a referir de novo as autoridades, a mandar outra vez Pablo/Crucificado pentear macacos e sempre, no mesmo momento, à saída de cena, a parar e virar-se para Pablo/Crucificado para uma última deixa. Se, por um lado, as hesitações do senhor António, a determinado momento



72. Sr. António antes de entrar em cena | © Teresa Fradique / O Bando

das suas falas, fazem perceber que há um certo grau de improvisação, por outro, detectamos – ao ver as três passagens no seu conjunto – um certo nível básico de recorrência e repetição que mostram a emergência de uma base dramatúrgica da sua autoria, que é criada justamente por relação com o entendimento que ele vai formando da peça. No diário de campo registei da seguinte forma o momento da segunda passagem que vemos no filme:

JB tem de dedicar bastante tempo ao Sr. António. É difícil para ele perceber a deixa do Pablo que bate à porta várias vezes e que em determinado momento altera o local onde bate. Mas o Sr. António está há quase uma hora à espera da entrada. O Pablo já bateu à porta que carrega às costas em muitas outras cenas e o Sr. António tem dificuldade em discernir estas daquela em que deve entrar.

Mas quando percebe, traz o seu discurso pensado. Entra em palco com toda a força e grita várias frases sobre a sua forma de ver a cena: “QUEM É?”, “MAS ISTO SÃO HORAS DE INCOMODAR UMA PESSOA DESTA IDADE?” – enquanto entra pela passadeira azul, vindo da plateia. “MAS O QUE VEM A SER ISTO?”, etc. etc.

JB tenta controlar tamanho entusiasmo. Ensaia posições. Repete várias vezes. O Sr. António tem dificuldade em acertar de forma precisa nas marcações.

[ensaio de *Em Brasa* a 14 de Abril de 2008, Teatro Municipal São Luiz, Lisboa]

Nesta altura, ainda não me tinha apercebido desta dramaturgia implícita que, aliás, só se torna definitivamente visível e instalada com o decorrer dos espectáculos e com a desistência do encenador de fazer regressar a personagem ao seu lugar de origem. Quando pergunto ao Sr. António, como fiz com outros intérpretes, qual era a sua participação, responde:

Sou porteiro! Batem à porta mas eu tenho de responder. Vem um indivíduo a tratar-me por avô, a tratar-me por avô sem eu lhe pertencer em nada!

Ao contrário dos dois filmes anteriores, aqui o trabalho de produção de autenticidade é interrompido por aquilo que poderíamos designar como uma *radicalização da agencialidade* levada a cabo pelo Sr. António e que se sobrepõe à própria dramaturgia de João Brites. Até certo ponto, podemos considerar que naquele momento subtil e curto, a autenticidade pode perder parte da sua ambiguidade e ficar desnudada. Mas como a própria fala do Sr. António transmite, ele tem a sua agenda própria e o que nos está a dar é a sua visão sobre o mundo, em que há pessoas “que fazem barulho e não deixam um velho estar descansado”, assim como há “autoridades” que não fazem nada em relação a isso.

Como vemos na segunda passagem da cena, o encenador aceita essa emergência do real que irrompe pela sua passadeira azul. Isto porque a inovação do Sr. António não é suficientemente disruptora dos critérios estéticos que definem o que é

dramaturgicamente aceitável e não constitui por isso uma quebra de poética. Há ainda um gesto político, que acompanha esta aceitação, o mesmo que alarga o espaço da fragilidade tida como interessante. Este leva muitas vezes o encenador a acolher a forma como *actores-nãoactores* vão mais além do que o pretendido, na forma como concretizam a sua performance. É com este último aspecto que gostaria de encerrar esta tese. Como temos vindo a ver, a atracção pelo real corresponde a um duplo desejo: de romper com a convenção e de fazê-lo buscando formas mais “autênticas” de levar à cena o mundo. Se este desejo é um desejo maioritariamente artístico, na verdade, ele traz consigo uma possibilidade de emancipação.

Discuti no capítulo 6 como a prática teatral havia encetado uma *descida da cena* em direcção ao mundo concreto da quotidianidade, a par de uma aproximação ao espectador. Uma aproximação que se quis física, assim como ética, confrontando-o com experiências e acções, com dilemas e escolhas, com a energia vital bruta do intérprete. Os intérpretes que vemos nestes três *clips* finais e, de forma muito literal, neste último, em que o Sr. António, “um homem ‘comum’ vindo da plateia” como lhe chama Seródio (2008: 11, 2009b: 11), se levanta do seu lugar de espectador e sobe ao palco, são um dos possíveis pontos de chegada dessa descida, que assim se inverte, e se torna numa subida (à cena). Não apenas no caso literal do Sr. António, como disse, mas igualmente no caso de Boss, que sobe ao palco para ser quem é, sem o dizer, ou de Amélia, que não deixa de ser quem é – com a densidade que a sua própria experiência de subversão lhe confere – para representar uma outra, a Natália. De certa forma, todos eles são uma hipótese de cumprir o desejo de Rancière de um “teatro sem espectadores”:

[...] não um teatro que se desenrole perante acentos vazios, mas um teatro em que a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a uma outra relação, aquela que está implicada numa outra palavra, a palavra que designa o que se produz em cena, o *drama*. Drama quer dizer acção. O teatro é o lugar onde uma acção é conduzida ao seu acabamento por corpos em movimento frente e corpos vivos que se trata de mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado ao seu poder. Mas esse poder é retomado, reactivado na *performance* dos primeiros, na inteligência que constrói essa *performance*, na energia que ela produz. É com base neste poder activo que é necessário construir um teatro novo ou, melhor dizendo, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua verdadeira essência, da qual os espectáculos que lhe vão buscar o nome oferecem apenas uma visão degenerada. É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um *voyeur* passivo. (Rancière [2008] 2010: 10)

Rancière acredita que o espectador pode deixar de o ser, mesmo sem se levantar da cadeira, e que a sua emancipação pode acontecer num olhar de natureza política, capaz de transformar a distribuição de posições – palco/plateia – sem que se subvertam

estatutos – público/intérprete. Mas o que o Sr. António nos ensina, ao subir ao palco e criar um diálogo seu, com base na sua percepção da dramaturgia, que observa enquanto intérprete de si mesmo, mas também representando um “homem comum” e, com ele, o próprio estatuto do espectador, é que o corpo é também ele o receptáculo do gesto político. Tem de subir à cena e, de preferência, fazer a sua fala.

No confronto entre uma prática artística treinada em construir retóricas de autenticidade e uma prática científica treinada em desconstruí-las, precisamos de uma antropologia e de uma performance, de uma antropologia da performance e de uma performance da antropologia renovadas na sua impertinência, sem se perderem por entre as sucessivas camadas de limiares que se abrem nesta segunda década de um novo século. A forma como algumas propostas artísticas da área performativa lidam com a noção de autenticidade através de processos de estranhamento e deslocamento, abandonando a mediação anacrónica da tradição e do exótico literal que se herdou dos primitivismos modernistas, parece-me constituir uma plataforma renovada de diálogo entre antropologia e arte.

Bibliografia

AAVV, s/d, *Máquinas de Cena*, Porto, Campo das Letras.

AAVV, 1994, *O Bando: Monografia de Um Grupo de Teatro no Seu Vigésimo Aniversário*, Setúbal, Corlito.

AAVV, 2009, *Teatro O Bando: Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.

AAVV, 2011, *Do Outro Lado*, catálogo da representação oficial portuguesa na Quadrienal de Praga, “Espaço e Design da Performance”, Lisboa, DGArtes.

ABREU, Caio Fernando, [1975] 2001, *O Ovo Apunhalado*, Porto Alegre, L&PM.

ABU-LUGHOD, Lila, 1991, “Writing against culture”, em Richard Fox (org.), *Recapturing Anthropology*, Santa Fé, School of American Research Press, pp. 466-479.

ALEGRE, Manuel, 2010, “A feiticeira cotovia”, em Maria Fernanda de Abreu *et al.* (orgs.), *Natália Correia: A Festa da Escrita*, Lisboa, Edições Colibri / FCSH, pp. 9-11.

ALLAIN, Paul, HARVIE, Jen, 2006, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Londres / Nova Iorque, Routledge.

ALMEIDA, Miguel Vale de, 1996, *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*, Oeiras, Celta.

ALMEIDA, Miguel Vale de, 2009, “Quando a máscara esconde uma mulher”, em P. Costa (org.), *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa, IMC, pp. 51-60.

ALMEIDA, Sónia Vespeira de, 2008, “‘Vítimas do fascismo’: Os camponeses e a dinamização cultural do Movimento das Forças Armadas (1974-1975)”, *Análise Social*, XLIII (4.º): 817-840.

ANTOINE, [1903] 2004, “Conversa sobre a encenação”, em Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer (orgs.), *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 366-370.

ARCHER-STRAW, Petrine, 2000, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Londres, Thames & Hudson.

ARFARA, Katia, 2009, “Aspects of a new dramaturgy of the spectator: Rimini Protokoll’s ‘Breaking News’”, *Performance Research*, 14 (3): 112-118.

ARFUCH, Leonor, 2002, *El Espacio Biográfico: Dilemas de la Subjectividad Contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ARONSON, Arnold, 1985, “The Wooster Group’s ‘L.S.D. (...Just the Hight Points...)’”, *The Drama Review*, 29 (2): 65-77.

ARTAUD, Antonin, [1938] 1989, *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa, Fenda.

AUSLANDER, Philip, [1997] 2006, *From Acting to Performance*, Londres, Routledge.

- BACHMANN, Michael, 2015, “Wanna play? Dries Verhoeven and the limits of non-professional performance”, *Performance Paradigm*, 11: 88-100.
- BADIOU, Alain, [2005] 2007, *The Century*, Cambridge, Polity Press.
- BAILES, Sara Jane, 2011, *Performance Theatre and the Poetics of Failure*, Londres, Routledge.
- BALDASSARI, Anne, 2004, “*Corpus ethnicum* : Picasso et la photographie coloniale”, em Nicolas Bancel *et al.*, *Zoos humains*, Paris, La Découverte, pp. 340-348.
- BARBER, Stephen, 1993, *Antonin Artaud: Blows and Bombs*, Londres, Faber and Faber.
- BARTHES, Roland, [1968] 2004, “O efeito de real”, em R. Barthes, *O Rumor da Língua*, São Paulo, Martins Fontes, pp. 181-190.
- BHARUCHA, Rustom, [1990] 2005, “Goodbye Grotowski”, em R. Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Londres, Routledge, pp. 42-53.
- BISHOP, Claire, 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso.
- BLANCHARD, Pascal, *et al.*, 2011, “Introduction: la longue histoire du zoo humain”, em Pascal Blanchard *et al.*, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, pp. 9-61.
- BORGES, Vera, 2008, *Teatro, Prazer e Risco: Retratos Sociológicos de Actores e Encenadores Portugueses*, Lisboa, Roma Editora.
- BORIE, Monique, 1989, *Antonin Artaud: le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Editions Gallimard.
- BORIE, Monique, 2009, “Le théâtre des années soixante : « l’ère Artaud », *Dramatica*, 1: 3-22 [em <<http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/443.pdf>>, último acesso a 26/01/2016].
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques, [1982] 2004, *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BOROWSKI, Mateusz, SUGIERA, Małgorzata (orgs.), 2007, *Fictional Realities / Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- BOST, Bernadette, 2009, “Le théâtre de Rodrigo García: un autoportrait à la dynamite”, *Recherches & Travaux*, 75: 103-110 [em <<http://recherchestravaux.revues.org/381>>, último acesso a 18/07/2014].
- BRECHT, Bertold, [1938] 2004, “A cena da rua”, em M. Borie, M. de Rougemont e J. Scherer (orgs.), *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 471-475.
- BRECHT, Bertold, [1951] 2005, “Short Description of a New Technique in Acting which Produces an Alienation Effect”, Michael Huxley e Noel Witts, (org.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Londres, Routledge, pp. 93-104.
- BRECHT, Bertold, [1957] 1986, “Alienation Effects in Chinese Acting”, WILLETT, John, [1964] 1986 (org.), *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*, Londres, Methuen, pp. 91-99.
- BRECHT, Stefan, 1969, “Review: ‘Dionysus in 69’, from Euripides’ ‘The Bacchae’”, *The Drama Review (TDR)*, 13 (3): 156-168 [em <<http://www.jstor.org/stable/1144471>>, último acesso a 02/02/2015].

- BRITES, João, [2006] 2009, “Teimar em inscrever no quotidiano a dimensão ética e política do teatro”, em AAVV, *Teatro O Bando: Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando, pp. 193-200.
- BROOK, Peter, [1968] 2008, *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro.
- CANCLINI, N. García, 2010, *La Sociedad Sin Relato: Antropología y Estética de la Inminencia*, Madrid, Katz Editores.
- CARLSON, Marvin, [1996] 2004, *Performance: A Critical Introduction*, Londres, Routledge.
- CLIFFORD, James, [1988] 1999, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- CLIFFORD, James, 2000, “An ethnographer in the field: an interview”, em J. Clifford, *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Londres, Black Dog Publishing.
- COELHO, 2009, Alexandra Prado, “Qualquer casa tem uma ética”, jornal *Público*, 23/07/2009 [em <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/qualquer-casa-tem-uma-etica-237158?page=-1>>, acesso a 20/07/2014].
- CONQUERGOOD, Dwight, 1985, “Performing as a moral act: ethical dimensions of the ethnography of performance”, *Literature in Performance*, 5: 1-13 [em <<http://www.csun.edu/~vcspsc00g/301/perfasmoralact.pdf>>, último acesso a 08/04/2013].
- CONQUERGOOD, Dwight, 1991, “Rethinking ethnography: towards a critical cultural politics”, *Communication Monographs*, 59: 179-194.
- CONQUERGOOD, Dwight, 2002, “Performance studies: interventions and radical research”, *The Drama Review (TDR)*, 46: 145-153.
- CORNAGO, Óscar, 2009, “Atuar ‘de verdade’: a confissão como estratégia cênica”, *Urdimento*, 13: 99-111.
- CORREIA, Natália, 1959, *Comunicação*, s.l., Contraponto Editora.
- CORREIA, Natália, 1993, “Comunicação”, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias (I)*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 227-251.
- COSTA, Isabel Alves, GUIMARÃES, Regina, 2002, *Teatros do Outro*, Porto, Edições Afrontamento.
- DACOSTA, Fernando, 2013, *O Botequim da Liberdade*, Alfragide, Casa das Letras.
- DELBONO, Pippo, 2004, *Le Corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.
- DELBONO, Pippo, 2005, “Le théâtre des singularités”, *La pensée de midi*, 14 (1): 48-49 [em <<http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-1-page-48.htm>>, último acesso a 27/04/2011].
- DERRIDA, Jacques, [1967] 2005, “The theater of cruelty and the closure of representation”, em J. Derrida, *Writing and Difference*, Londres, Routledge, pp. 292-316.
- DIAS, Nélia, 1991, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908) : Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS.
- DIDEROT, Denis, [1757] 2004, “A quarta parede”, em M. Borie, M. de Rougemont e J. Scherer (orgs.), *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 165-168.

- DORT, Bernard, 1971, *Théâtre Réel: Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil.
- DYER, Louis, 1896, “The plot of the Agamémnon”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 7: 95-121 [em <<http://www.jstor.org/stable/310475>>, última consulta a 20/03/2016].
- EGGER, Carole, 2012, “Du texte à la scène dans le théâtre post-dramatique de Rodrigo García”, em B. Bonhomme, C. Di Benedetto e J.-P. Triffaux, *Babel Revisitée: L'intervalle d'une langue à l'autre, du texte à la scène*. Paris, L'Harmattan, pp. 165-177.
- ERRINGTON, Shelly, 1994, “What became authentic Primitive Art», *Cultural Anthropology*, 9 (2): 201-226.
- ESLLIN, Martin, [1976] 1978, *Artaud*, São Paulo, Cultrix.
- FAHY, Thomas, KING, Kimball (orgs.), 2003, *Captive Audience: Prison and Captivity in Contemporary Theater*, Nova Iorque/Londres, Routledge.
- FERNANDES-DIAS, José António, 1989, “Arte primitiva – Arte Moderna: encontros e desencontros”, *Antropologia Portuguesa*, 7: 89-113.
- FERNANDES-DIAS, José António B., 2001, “Arte e antropologia no século XX: modos de relação”, *Etnográfica*, V (1): 103-129.
- FIASCHINI, Fabrizio, 2011, “Dancing in the core of life: Pippo Delbono's theatre”, *Prospero European Review: Theatre and Research*, 2 [em <<http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=73&edition=9&lang=1>>, último acesso a 25/02/2016].
- FILIBERTI, Irène, 2007, “Entretien avec Rodrigo García”, Festival de Avignon [em <http://www.google.pt/search?client=safari&rls=en&q=entretien+avec+Rodrigo+Garc%C3%ADa+festival+avignon&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=cr&ei=AgYKVJy_Luer8wfK5oCgDg>, último acesso a 18/07/2014].
- FINTER, Helga, [1998] 2014, “Antonin Artaud and the impossible theatre: the legacy of the theatre of cruelty”, em Edward Scheer (org.), *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Oxon, Routledge, pp. 47-58.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2005, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londres, Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2007, “Reality and fiction in contemporary theatre”, em M. Borowski, M. Sugiera (orgs.), *Fictional Realities / Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 13-28.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2008, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Londres, Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2009, “Different states of being in-between’, *NTQ*, 25 (4): 391-401.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2014, “The birth ritual of a new theatre: Richard Schechner's Dionysus in 69 in New York (1968)”, em E. Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 27-47.
- FLAGES, Robert, [1966] 1979, “A reading of the Oresteia”, em Aeschylus, *The Oresteia*, Londres, Penguin Books, pp. 18-130 [paginação atribuída por ibook].
- FORSTER, Gabrielle da Silva, SILVA, Vera Lúcia Lenz Vianna, 2011, “Desterritorialização do ‘eu’ em contos de Caio Fernando Abreu”, *Revista de Letras*, 51 (1): 91-108.

- FORSYTH, Alison, MEGSON, Chris (orgs.), 2009, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan.
- FOSTER, Hal, 1985, “The ‘Primitive’ unconscious of Modern Art author(s): Hal Foster”, *October*, 34: 45-70 [em <<http://www.jstor.org/stable/778488>>, último acesso a 21/10/2009].
- FOSTER, Hal, [1996] 2001, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press.
- GALE, Maggie B., GARDNER, Viv (orgs.), [2004] 2009, *Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance*, Manchester, Manchester University Press.
- GARCÍA, Rodrigo, 2014, *Agamémnon: Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho e outras peças*, Lisboa, Artistas Unidos/Cotovia.
- GEERTZ, Clifford, [1983] 2000, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Nova Iorque, Basic Books.
- GELL, Alfred, 1992, “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, em J. Coote e A. Shelton (orgs.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, pp. 40-66.
- GEORGE, João Pedro, 2011, *Putá Que os Pariu! A Biografia de Luiz Pacheco*, Lisboa, Tinta-da-China.
- GLUHOVIC, Milija, 2013, “Modernity disavowed: memory of a revolution in Müller’s The Task”, *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*, Hampshire, Palgrave MacMillan, pp. 30-59.
- GODINHO, Paula, 2009, “Máscaras e mudança social no Nordeste transmontano”, em P. Costa (org.), *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa, IMC, pp. 43-50.
- GOFFMAN, Erving, [1959] 1983, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d’Água.
- GOLDBERG, Rose Lee, [1988] 1999, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londres, Thames & Hudson.
- GREEN, Christopher, 2005, “Looking for difference: The Demoiselles d’Avignon again”, e, C. Green, *Picasso: Architecture and Vertigo*, New Haven e Londres, Yale University Press, pp. 43-67.
- GREEN, Christopher, 2011, “An introduction to Les Demoiselles d’Avignon”, em C. Green, *Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-14.
- GROTOWSKI, Jerzy, [1968] 1991, *Towards a Poor Theatre*, Londres, Methuen.
- GROTOWSKI, Jerzy, [1990] 1991, “Performer”, em L. Wolford e R. Schechner (orgs.), *Grotowski Source Book*, Londres, Routledge, pp. 376-380.
- HAMMOND, Will, STEWARD, Dan, 2008, *Verbatim, Verbatim*, Londres, Oberon Books.
- HANDLER, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, The Wisconsin University Press.
- HASTRUP, Kirsten, 1998, “Theatre as a site of passage: some reflections on the magic of acting”, em F. Hughes-Freeland (org.), *Ritual, Performance, Media*, Londres, Routledge, ASA Monographs 35, pp. 29-45.
- HAY, Chris, 2015, “The corpse corpses: non-professional performers and misperformance”, *Performance Paradigm*, 11: 46-58.
- HEDDON, Deirdre, 2008, *Autobiography and Performance*, Londres, Routledge.

- HILLER, Susan, 1991, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London, Routledge.
- HORTA, Maria Teresa, 2003, “Natália Correia”, em AAVV, *Natália Correia 10 Anos Depois*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 19-22.
- INGOLD, Tim, 1994, “Introduction to culture”, in *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres, Routledge, pp. 329-349.
- INGOLD, Tim, 2011, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres, Routledge.
- INGOLD, Tim, 2014, “That’s enough about ethnography!”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1): 383-395 [em <<http://dx.doi.org/10.14318/hau4.1.021>>, último acesso a 19/12/2015].
- JACKNIS, Ira, 1988, “Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film”, *Current Anthropology*, 3 (2): 160-177.
- JONES, Phil, 1996, *Drama as Therapy, Theatre as Living*, Londres, Routledge.
- KIRBY, Michael, [1971] 2002, “On acting and non-acting”, em P. Zarrili, *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*, Londres, Routledge, pp. 40-52.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, 1998, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- KNOWLSON, James, 1996, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury.
- KUBRUSLY, Clarisse, 2008, “Katarina Real (1927-2006) e a boneca Dona Joventina da Nação Estrela Brilhante”, apresentado na 26.a Reunião Brasileira de Antropologia [em <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/26%20RBA%20-%20Clarisse%20Kubrusly,%202008.pdf>, último acesso a 3/4/2016].
- LEAL, João, 2000, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Dom Quixote.
- LEHMANN, Hans-Thies, (1999) 2006, *Postdramatic Theatre*, Londres, Routledge.
- LEIGHTEN, Patricia, 1990, “The white peril and l’art nègre: Picasso, primitivism, and anticolonialism”, *The Art Bulletin*, LXXII (4): 609-630.
- LISTOPAD, Jorge, 2009, “A antropologia prática de João Brites é poesia”, em AAVV, *Teatro O Bando: Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando, pp. 79-83.
- LOW, Miwon, 2002, *One Place After Another: Site-Specific Art and the Locational Identity*, Cambridge, MIT Press.
- MacDOUGALL, David, 2009, “Significado e ser”, em A. Barbosa, E. T. Cunha e R. Hikiji (orgs.), *Imagem-Conhecimento: Antropologia, Cinema e Outros Diálogos*, Campinas, Papirus Editora, pp. 61-70.
- MALINA, Judith, 2012, *The Piscatory Notebook*, London, Routledge.
- MALINOWSKI, Bronislaw, [1961] 1997, “Introdução: objecto, método e alcance desta investigação”, *Etnologia*, 6-8: 17-38.
- MALZACHER, Florian, 2008, “Dramaturgies of care and insecurity: the story of Rimini Protokoll”, em M. Dreyse e F. Malzacher (orgs.), *Experts of the Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlim, Alexander Verlag, pp. 15-43.

- MARCUS, George, 2010, “Affinities: fieldwork in anthropology today and the ethnographic in artwork”, em A. Schneider e C. Wright (orgs), *Between Art and Anthropology Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford, Berg, pp. 83-94.
- MARCUS, George, CALZADILLA, Fernando, 2006, “Artists in the field: between Art and Anthropology”, em A. Schneider e C. Wright, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, pp. 95-116.
- MARQUES, Joana Ganilho, 2012, “Novas formas de habitar ‘o Bairro’ de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos Galerista por um dia e Senhores”, *Revista: Estúdio*, 3 (5): 161-166.
- MARQUES, Maria Margarida de Araújo, 2010, *A (Des)Aprendizagem do Humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares*, dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, especialidade em Investigação e Ensino, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- MARTIN, Carol, BIAL, Henry, 2000, “Introduction”, em C. Martin e H. Bial (orgs.), *Brecht Sourcebook*, Londres, Routledge, pp. 1-12.
- MARTIN, Carol, 2000, “Brecht, Feminism, and Chinese theatre”, em C. Martin e H. Bial (orgs.), *Brecht Sourcebook*, Londres, Routledge, pp. 227-236.
- MARTIN, Carol, 2010, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Hampshire, Palgrave MacMillan.
- MARTIN, Carol, 2013, *Theatre of the Real*, Hampshire, Palgrave MacMillan.
- MARTIN, Carol, 2015, “History and politics on stage: the theatre of the real”, em Florian Malzacher (org.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, Berlim, Alexander Verlag Berlin [s/p ibook].
- MASSA, Sílvia, 2013, *Natália Correia: A Feiticeira Cotovia*, Ponta Delgada, Secretaria Regional da Educação, Ciência e da Cultura/Direcção Regional da Cultura dos Açores.
- McEVILLEY, T., [1984] 1992, “Doctor lawyer Indian chief”, *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity*, Michigan, McPherson.
- MENDES, Anabela, 1982, “A Missão, ou a Morte/máscara da revolução”, em H. Müller, *A Missão e Outras Peças*, tradução de Anabela Mendes, Lisboa, Apáginastantas, pp. 2-15.
- METELLO, Veronica, s/d, “Na arte da performance em Portugal: uma cronologia”, *Baldio* [em <<https://baldiohabitado.wordpress.com/arte-da-performance-performance-art/>>, último acesso a 03/01/16].
- MILLER, Daniel, 1998, *A Theory of Shopping*, Ithaca, Cornell University Press.
- MOLINARI, Cesare, [1972] 2010, *História do Teatro*, Lisboa, Edições 70.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, 2010, “Orfeu, Circe e ecrã”, em M. F. Abreu *et al.* (orgs.), *Natália Correia: A Festa da Escrita*, Lisboa, Edições Colibri / FCSH, pp. 105-124.
- MORAES, Liani Fernandes de, 2011, “*Eu e Vossas Excelências: o senhor Henri*”: *Gonçalo M. Tavares e os Seus Senhores*, tese apresentada para defesa de Doutorado na área de Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-21082012-110842/pt-br.php>>, acesso a 17/04/2014].
- MÜLLER, Heiner, [1979] 1982, *A Missão e Outras Peças*, tradução de Anabela Mendes, Lisboa, Apáginastantas.

MUMFORD, Meg, GARDE, Ulrike, 2015, “Staging real people: on the arts and effects of non-professional theatre performers”, *Performance Paradigm*, 11: 5-15.

MYERHOFF, Barbara, 1986, “‘Life not death in Venice’: its second life”, em V. W. Turner e E. M. Bruner (orgs.), *The Anthropology of Experience*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, pp. 261-288.

NABAIS, Nuno, 2011, “Um muro”, em AAVV, *Do Outro Lado*, catálogo da representação oficial portuguesa na Quadrienal de Praga, “Espaço e Design da Performance”, Lisboa, DGArtes, pp. 47-54.

NESS, Sally, 2008, “Bali, the camera, and dance: performance studies and the lost legacy of the Mead/Bateson collaboration”, *The Journal of Asian Studies*, 67 (4): 1251-1276.

NETO, José Mariano, 2011, *Amar por Amizade ou em Nome de Uma Política da Amizade (“O afogado”)*, *Cultura dos Desejos e Liberdade dos Prazeres: Regimes de Amizade Homoerótica Masculina na Ficção de Caio Fernando Abreu*, tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Doutor.

OROZCO, Lourdes, 2010, “Rodrigo García and La Carnicería Teatro: from the collective to the director”, em M. M. Delgado e D. Rebellato (orgs.), *Contemporary European Theatre Directors*, Londres, Routledge, pp. 299-316.

ORTHOFFER, M. A., 2012, “Review from *The Neighborhood* by Gonçalo M. Tavares”, *Complete Review*, 18 de Outubro de 2012 [em <<http://www.complete-review.com/reviews/portugal/tavares4.htm>>, acesso a 20/07/2014].

PAGET, Derek, 2011, “The ‘broken tradition’ of Documentary Theatre and its continued powers of endurance”, em Alison Forsyth e Chris Megson (orgs.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan, pp. 224-238.

PAIS, Ana, 2009, “Uma selecção crítica de textos de João Brites”, em AAVV, *Teatro O Bando: Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando, pp. 19-43.

PAPALEXIOU, Eleni, 2009, “Le théâtre politique de Rodrigo García”, Centre de Recherche sur L'Histoire du Théâtre, Université Paris IV – Sorbonne [em <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CRHT_Eleni_Papalexou_Le_theatre_politique_de_Rodrigo_Garcia-2.pdf>, último acesso a 23/08/2014].

PAPALEXIOU, Eleni, 2011, “The body as dramatic material in the theatre of Romeo Castellucci”, *Prospero European Review: Theatre and Research*, 2 [em <<http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=49&lang=1&edition=9>>, último acesso a 25/02/2016].

PAVIS, Patrice, [1996] 2005, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

PAVIS, Patrice, 2013, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Abingdon, Routledge.

PELLIZZI, Francesco, 1986, *Adventures of a Symbol: Magic for the Sake of Art*, Nova Iorque, The Great Hall of the Cooper Union.

PINA-CABRAL, João, 1991, “A antropologia em Portugal hoje”, em J. Pina-Cabral, *Os Contextos da Antropologia*, Lisboa, Difel, pp. 11-42.

PINA-CABRAL, João, 2007, “‘Aromas de urze e de lama’: reflexões sobre o gesto etnográfico”, *Etnográfica*, 11 (1): 191-212.

- PINK, Sarah, 2001, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Los Angeles e Londres, Sage.
- PROVASE, Lucius, 2013, “O Sr. Tavares: um passeio pelo bairro de Gonçalo M. Tavares”, *Revista Línguas & Letras*, 14 (27): 1-11 [em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/issue/view/611/showToc>>, acesso a 18/07/2014].
- PULLEN, Kirsten, 2005, *Actresses and Whores: On Stage and in Society*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RANCIÈRE, Jacques, [2008] 2010, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010, “O efeito de realidade e a política da ficção”, *Novos Estudos*, 86: 75-90 [em <<http://novosestudios.uol.com.br/v1/contents/view/1374>>, último acesso em 4/4/2014].
- RAPOSO, Paulo, 1996, “Performances teatrais”, em M. V. de Almeida (org.), *Corpo Presente*, Oeiras, Celta, pp. 125-140.
- RAPOSO, Paulo, 1997, “O caso Artaud e a (re)descoberta do oriente”, comunicação apresentada em 22 de Julho de 1997, Teatro Gil Vicente, Coimbra.
- RAPOSO, Paulo, 2005, “Masks, performance and tradition: local identities and global contexts”, *Etnográfica*, IX (1): 49-63.
- RAPOSO, Paulo, 2009, “Máscaras, performance e turismo”, em P. Costa (org.), *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa, IMC, pp. 69-80.
- RATO, Venessa, 2009, “Quem tem telhados de vidro?”, jornal *Público*, supl. Ípsilon, 07/08/2009, p. 34.
- REINELT, Janelle, 2011, “The promise of documentary”, em A. Forsyth e C. Megson (orgs.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan, pp. 6-23.
- RIDOUT, Nicholas, 2006, *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RIDOUT, Nicholas, 2013, *Passionate Amateurs: Theatre, Communism, and Love*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- RODRIGUES, Maria Idalina, 2003, “Do *Muito Vertuoso Senhor Ifante Dom Fernando* a *El Príncipe Constante*”, *Via Spiritus*, 10: 39-80.
- ROSA, Armando Nascimento, 2007, “Peças breves no teatro escrito de Natália Correia Forma Breve», *Revista de Literatura*, 5: 41-53.
- ROSA, Armando Nascimento, 2010, “Eros, história e utopia: o teatro de Natália”, em M. F. de Abreu *et al.* (orgs.), *Natália Correia: A Festa da Escrita*, Lisboa, Edições Colibri / FCSH, pp. 135-153.
- ROSA, Armando Nascimento, 2011, “Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia: uma leitura d’O Encoberto”, em C. Marinho e N. P. Ribeiro (orgs.), *Teatro do Mundo: Tradição e Vanguardas, Cenas de Uma Conversa Inacabada*, Porto, CETUP/Universidade do Porto/FCT, pp. 103-113.
- ROSELT, Jens, 2015, “Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: institutions, challenges and continuities”, *Performance Paradigm*, 11: 76-87.

- ROSSIGNOL, Véronique, 2009, “Monsieur Tavares”, *Livres Hebdo*, n.º 787, 4 de Setembro de 2009, p. 71.
- RUBIN, William (org.), [1984] 1994, “Primitivism” in 20th Century Art, vol. I, Nova Iorque, The Museum of Modern Art.
- SAID, Edward. W., [1997] 2004, “Introdução”, em E. Said, *Orientalismo*, Lisboa, Cotovia, pp. 1-34.
- SAISON, Maryvonne, 1998, *Les théâtres du réel: Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L’Harmattan.
- SÁNCHEZ, José A., 2007, *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- SAVARESE, Nicola, FOWLER, Richard, 2001, “1931: Antonin Artaud sees Balinese theatre at the Paris Colonial Exposition”, *The Drama Review (TDR)*, 45 (3): 51-77.
- SCHECHNER, Richard, 1968, “6 Axioms for Environmental Theatre”, *The Drama Review (TDR)*, 12 (3): 41-64 [em <<http://www.jstor.org/stable/1144353>>, último acesso a 12/02/2015].
- SCHECHNER, Richard, 1985, *Between Theatre and Anthropology*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- SCHECHNER, Richard, [1988] 2003, *Performance Theory*, Londres, Routledge.
- SCHECHNER, Richard, [1997] 2006, “Theatre of productions, 1957-69”, em L. Wolford e R. Schechner (orgs.), *Grotowski Sourcebook*, Londres, Routledge, pp. 23-27.
- SCHNEIDER, Arnd, WRIGHT, Christopher, 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- SCHNEIDER, Arnd, WRIGHT, Christopher, 2010, *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford, Berg.
- SENA, José Roberto Feitosa de, 2009, “Interpretando o ethos sagrado do Maracatu Rural Cruzeiro do Forte – Recife”, apresentado no XI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões [em <http://www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2013/01/art_SENA_maracatu_recife.pdf>, último acesso a 3/4/2016].
- SERÔDIO, Maria Helena, 2008, “Corpos andantes, ardentes: a propósito do espectáculo Em brasa, d’O bando”, *Textos Pretextos*, 11: 115-121.
- SERÔDIO, Maria Helena, 2009a, “Construir sentidos: a prática teatral do bando”, em AAVV, *Teatro O Bando: Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando, pp. 47-61.
- SERÔDIO, Maria Helena, 2009b, “João Brites e as suas topografias simbólicas”, *Sinais de Cena*, (11): 9-12.
- SHANK, Theodore, [1982] 2009, *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- SHEPHARD, William Hunter, 1991, *The Dionysus Group*, Nova Iorque, Peter Lang.
- SLOWIAK, James, CUESTA, Jairo, 2007, *Jerzy Grotowski*, Londres, Routledge.
- SMITH, Sidonie, WATSON, Julia, 2001, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 15-48.

- SONTAG, Susan, 1981, “Approaching Artaud”, *Under the Sign of Saturn*, Nova Iorque, Vintage Books, pp. 13-72.
- STANISLAVSKI, Constantin, [1926] 2004, “A formação do actor”, em M. Borie, M. de Rougemont e J. Scherer, *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 370-385.
- STEINBERG, Leo, 1972, “The philosophical brothel, part 1”, *Artnews*, LXXI (5): 20-29.
- STREET, Brian (org.), 1992, *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven / Londres, Yale University Press.
- STUDART, Júlia, 2012, “O bairro, um projeto de crítica expandida”, *Alea: Estudos Neolatinos*, 14 (1): 134-144 [em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2012000100010, último acesso a 12/04/2016].
- TACKELS, Bruno, 2005, *Les Castellucci: Écrivains de plateau I*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.
- TACKELS, Bruno, 2007, *Rodrigo García: Écrivains de plateau IV*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.
- TAVARES, Gonçalo M., 2003, *O Senhor Henri*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TAYLOR, Lib, 2013, “Voice, body and the transmission of the real in Documentary Theatre”, *Contemporary Theatre Review*, 23 (3): 368-379.
- TORRES-SAILLANT, Silvio, 2006, “On negative ontology”, *An Intellectual History of the Caribbean*, Nova Iorque, Palgrave MacMillan, pp. 113-125.
- TURNER, Victor W., 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque, Pal Publications.
- TURNER, Victor, 1990, “Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?”, em R. Schechner e A. Willa (orgs.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TURNER, Victor, [1969] 2007, “Liminality and communitas”, em Henry Bial (org.), *The Performance Studies Reader*, Nova Iorque e Londres, Routledge, pp. 89-99.
- UPTON, C. A., 2011, “Real people as actors – actors as real people”, *Studies in Theatre and Performance*, 31 (2): 209-222.
- VASQUES, Eugénia, 1999, “O teatro português e o 25 de Abril: uma história por contar”, *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5: 113-125.
- VASQUES, Eugénia, 2001, *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri.
- VASQUES, Eugénia, 2007, “Piscator e o conceito de ‘Teatro Épico’”, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema [em <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/198/1/piscator.pdf>>, último acesso a 16/11/2015].
- VASQUES, Eugénia, 2009, “Um caso de teatro político: o ‘Teatro de Ambiente’ do Bando”, em AAVV, *Teatro O Bando: Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando, pp. 124-137.
- VASQUES, Eugénia, 2011, “O ‘oikos’ de O Bando: da comunidade ao ambiente”, em AAVV, *Do Outro Lado*, catálogo da representação oficial portuguesa na Quadrienal de Praga, “Espaço e Design da Performance”, Lisboa, DGArtes, pp. 75-79.

- VASSEROT, Christilla, 2012, “Du texte à la scène et de la scène au texte : problèmes et principes de la traduction théâtrale. Deux expériences : Rodrigo García et Angélica Liddell”, em B. Bonhomme, C. Di Benedetto, J.-P. Triffaux (orgs.), *Babel revisitée: L'intervalle d'une langue à l'autre, du texte à la scène*, Paris, Université de Nice-Sophia Antipolis / L'Harmattan, pp. 78-88.
- VELLACOTT, Philip, [1956] 1959, “A reading of the Oresteia”, em Aeschylus, *The Oresteia*, Londres, Penguin Books, pp. 18-130.
- VIEGAS, Susana Matos, GOMES, Catarina Antunes, 2007, *A Identidade na Velhice*, Porto, Ambar.
- VIEIRA, Ana Bigotte, 2011, “O meu local de trabalho é um apartamento no Marquês de Pombal”, *Le Monde Diplomatique*, Fevereiro de 2001, p. 2.
- VIRMAUX, Alain, [1970] 2000, *Artaud e o Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- WACQUANT, Loïc, 2016, “Revisiting territories of relegation: class, ethnicity and state in the making of advanced marginality”, *Urban Studies*, 53 (6): 1077-1088.
- WIHSTUTZ, Benjamin, 2015, “Theater hora: the pleasure of failure”, em Florian Malzacher (org.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, Berlim, Alexander Verlag Berlin [s/p ibook].
- WILLETT, John, [1964] 1986 (org.), *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*, Londres, Methuen.
- WOLFORD, Lisa, [1997] 2006, “Ariadne's thread: Grotowski's journey through the theatre”, em L. Wolford e R. Schechner (orgs.), *Grotowski Sourcebook*, Londres, Routledge, pp. 1-22.
- WOLFORD, Lisa, SCHECHNER, Richard (orgs.), [1997] 2006, *Grotowski Sourcebook*, Londres, Routledge.
- ZEITLIN, Froma, 2004, “Dionysus in 69”, em E. Hall, F. Macintosh e A. Wrigley (orgs.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the New Millenium*, Oxford, Oxford University Press, pp. 49-76.
- ŽIŽEK, Slavoj, [2002] 2006, “Paixões pelo real, paixões pela aparência”, em S. Žižek, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 21-53.
- ZOLA, Émile, [1881] 2004, “O meio e a personagem”, em M. Borie, M. de Rougemont e J. Scherer, *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 351-355.

Índice de imagens

Capítulo 1

- Imagem 1** *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | 2007 | © Edgar Libório
- Imagem 2** *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | 2007 | © Edgar Libório
- Imagem 3** **Artigo no jornal *Público*** | Teatro Documental: Portuguesa, prostituta, 40 anos | por Adelino Gomes | 22/09/2007
- Imagem 4** **Artigo no jornal *Diário de Notícias*** | Da vida para o palco | por Paula Mourato | 10/11/2007
- Imagem 5** **Artigo no jornal *Correio da Manhã*** | Prostituta conta a vida em palco | por Francisco Gomes | 5/7/2007

Capítulo 2

- Imagem 6** **Carta dirigida pelo Sr. Pascoal ao TDDMII** | 11/06/2008 | cortesia de Amândio Pinheiro
- Imagem 7** Mário Fernandes, Mónica Calle, René Vidal (esq. para dir.) | ***A Missão* (foto de imprensa)** | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 8** Mário Fernandes | ***A Missão*** | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 9** René Vidal | ***A Missão*** | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 10** Mónica Calle | ***A Missão*** | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 11** Mário Fernandes | ***A Missão* (entrada de Mário no início do espectáculo)** | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 12** **Artigo na revista *Visão*** | Uma ideia de esperança | por Gabriela Lourenço | 21/07/2011
- Imagem 13** **Artigo no suplemento *ípsilon* do jornal *Público*** | O teatro pode ser em Vale de Judeus | por Ana Dias Cordeiro | 22/07/2011
- Imagem 14** **Artigo no jornal *Correio da Manhã*** | Da prisão para os palcos do teatro | por Ana Maria Ribeiro | 25/07/2011
- Imagem 15** **Equipa de *A Missão* a receber o prémio para “melhor espectáculo”** | Gala SPA | Centro Cultural de Belém, Lisboa, 27/02/2012
- Imagem 16** **Divulgação na imprensa dos nomeados para a XVII Gala Globos de Ouro** | Melhor Espectáculo | Maio de 2012
- Imagem 17** Equipa do espectáculo ***Esta Noite Improvisa-se na Zona J*** | Espaço Zona Não Viglada / Casa Conveniente | Bairro do Condado, Lisboa | Junho de 2015 © Daniel Rocha
- Imagem 18** Ensaios para o espectáculo ***Esta Noite Improvisa-se na Zona J*** | Espaço Zona Não Viglada / Casa Conveniente | Bairro do Condado, Lisboa | Junho de 2015 © Daniel Rocha

Capítulo 3

- Imagem 19** Cocada | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 20** Katia Luz | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 21** Foto de grupo do elenco | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 22** Cassilda Figueiredo | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 23** Lucinda Piedade | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 24** António Rita | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 25** Joaquim Gouveia | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 26** 1.^a página do guião | *Em Brasa* | exemplo da aplicação do conceito de dramatografia | João Brites | 2008

Capítulo 4

- Imagem 27** Amélia, Josefina e Alexandrina posam para a máquina da antropóloga | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique
- Imagem 28** Lola maquilha Josefina no camarim | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique
- Imagem 29** Violante, Elvira, Piedade | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique
- Imagem 30** Alexandrina, Deolinda, Piedade e Lúcia (cima para baixo, sa esq. para a dir.) | *A Cotovia* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique
- Imagem 31** Alexandrina, Deolinda, Piedade e Lúcia (cima para baixo, sa esq. para a dir.) | *Os Henriques* | Teatro O Bando, Palmela | 2009 | © Teresa Fradique

Capítulo 5

- Imagem 32** *Velocidade Máxima* | enc. John Romão | Dramaturgia: Mickael de Oliveira | ZDB/Negócio, Lisboa, 2010 © Susana Paiva
- Imagem 33** *Cartaz de Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 © Susana Paiva
- Imagem 34** *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 © Susana Paiva
- Imagem 35** *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 © Susana Paiva

Capítulo 7

- Imagem 36** *Les Demoiselles d'Avignon* | Pablo Picasso | Moma, NY | 1907 | Óleo sobre tela, 8' x 7' 8" (243.9 x 233.7 cm) [em <http://www.moma.org/learn/moma_learning/pablo-picasso-les-demoiselles-davignon-paris-june-july-1907>, acesso a 20/11/2015]

- Imagem 37** *Study Sketch for Demoiselles D'Avignon* | Pablo Picasso | Moma, NY | 1907 | Óleo sobre tela, 8' x 7' 8" (243.9 x 233.7 cm) [em <http://www.moma.org/learn/moma_learning/pablo-picasso-les-demoiselles-davignon-paris-june-july-1907>, acesso a 20/11/2015]
- Imagem 38** *Étude N° 4 – Femme Lalinké* | Edmond Fortier | Africa Ocidental | 1906 | postal em Collotype, Musée Picasso [em <<http://home.planet.nl/~kreke003/Picasso.htm>>, acesso a 20/11/2015]
- Imagem 39** *Types de Femmen* | Edmond Fortier | Soudan | 1906 | postal em Collotype, Musée Picasso [em <http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?/collotypes_examples_01/>, acesso a 20/11/2015]
- Imagem 40** *Exposition Coloniale Internationale* | Pavillon des Pays-Bas | Paris | 1931 [em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Expo_1931_Paysbas2.jpg>, último acesso a 29/11/2015]
- Imagem 41** *Exposition Coloniale Internationale* | Groupe de danseuses Balinaises Paris | 1931 [em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Expo_1931_Bali.jpg>, último acesso a 29/11/2015]
- Imagem 42** *Fotograma do filme The Constant Prince* | Jerzy Grotowski | actor Ryszard Cieslak | Dir. Torgeir Wethal, 1966 [em <http://www.caac.es/prensa/img_grotos10/frame.htm>, último acesso a 09/02/2016]
- Imagem 43** *Paradise Now* | Living Theatre | Avignon, 1968.
- Imagem 44** *Dionysus in 69*, de Richard Schechner | cena “Birth Canal” | © Max Waldman, 1966 [em <<http://www.maxwaldman.com/pages/dionysus.html>>, último acesso a 09/02/2016]
- Imagem 45** *La Casa de la Fuerza*, de Angelica Liddell | Festival d’Avignon, 2009 | © Christophe Raynaud de Lage [em <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/la-casa-de-la-fuerza>>, último acesso a 18/02/2016]
- Imagem 46** *La Casa de la Fuerza*, de Angelica Liddell | Festival d’Avignon, 2009 | © Christophe Raynaud de Lage [em <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/la-casa-de-la-fuerza>>, último acesso a 18/02/2016]
- Imagem 47** *Inferno*, de Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio | © Luca Del Pia [em <https://www.desingel.be/dadetail.orb?da_id=13165>, último acesso a 21/02/2016]
- Imagem 48** *Inferno*, de Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio | *still* a partir do DVD da peça
- Imagem 49** *Guerra*, de Pippo Delbono | estreia 1998, Milano – CRT Teatro dell’Arte | 2002, Festival d’Avignon [em <<http://www.pippodelbono.it/teatro-spettacoli-teatrali-compagnia-pippo-del-bono/item/21-guerra.html>>, 1998/2008, último acesso a 26/02/2016]
- Imagem 50** *Radio Muezzin* | Rimini Protokoll | estreia em 2008 em Berlim, com uma *preview* no Cairo [em <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_3767.html#>, último acesso a 26/02/2016]
- Imagem 51** *Deadline* | Rimini Protokoll | estreia em 2003 em Hamburgo, Neues Cinema [em <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_179.html>, último acesso a 26/02/2016]

Capítulo 8

- Imagem 52** Piedade, Lúcia, Josefina e Alexandrina | *Menina dos Meus Olhos* [videograma das filmagens do ensaio] | Palmela, Maio de 2011 | © Teresa Fradique
- Imagem 53** Sr. Cocada | *Em Brasa* (bastidores) | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 54** Sr. Joaquim | *Em Brasa* (bastidores) | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique.
- Imagem 55** Mário Fernandes, Mónica Calle e René Vidal (esq. para dir.) | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 56** Mónica Calle e René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 57** Mónica Calle e René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 58** René Vidal | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 59** Mónica Calle | *A Missão* | Casa Conveniente, Lisboa, 2011 | © Bruno Simão
- Imagem 60** Esquiço com estrutura da encenação para orientação dos intérpretes | *Agamémnon* | por John Romão | 2011
- Imagem 61** Gonçalo Waddington | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva
- Imagem 62** Gonçalo Waddington e Alexandre Pires | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva
- Imagem 63** Gonçalo Waddington | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva
- Imagem 64** Gonçalo Waddington | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva
- Imagem 65** Gonçalo Waddington, Henrique Pires e Martim Barbeiro | *Agamémnon* | enc. John Romão | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2011 | © Susana Paiva
- Imagem 66** Vista da montagem técnica | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 67** Momento do encontro entre Careto Filipe Costa e Caboclo de Lança Nal Bezerra com Amauri Tangará a filmar | *Em Brasa* | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, 2008 | © Teresa Fradique
- Imagem 68** Filomena Sousa | *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | 2007 | © Edgar Libório
- Imagem 69** Filomena Sousa | *Mena* | Ante-estreia | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | 2007 | © Edgar Libório
- Imagem 70** Dois frames do clip *Quem és Tú?* | © Patrícia Saramago / Casa Conveniente
- Imagem 71** Dois frames do clip *És a Natália* | © Teresa Fradique / FIAR / O Bando
- Imagem 72** Sr. António antes de entrar em cena | *Em Brasa* | © Teresa Fradique / O Bando

Índice de vídeos

Capítulo 1

- Vídeo 1** **Mena** | excertos do espectáculo | Teatro da Rainha, Caldas da Rainha | Teatro Não | 2007 | 3'34" [pág.22]
- Vídeo 2** **A Missão** | excertos do espectáculo | Casa Conveniente, Lisboa | Bruno Simão / Casa Conveniente | 2011 | 8'27" [pág.42]
- Vídeo 3** **Em Brasa** | excertos do espectáculo | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa | Amauri Tangará / Teresa Fradique / O Bando | 2008-2014 | 5'57" [pág.60]
- Vídeo 4** **As Cotovias do ensaio ao espectáculo** | excertos do espectáculo e ensaios | Vale dos Barris, Palmela | Teresa Fradique / O Bando | FIAR | 2009-2016 | 7'22" [pág.80]
- Vídeo 5** **Duas Cenas de os Henriques** | excertos do espectáculo | Vale dos Barris, Palmela | Teresa Fradique / O Bando | FIAR | 2009-2016 | 4'03" [pág.87]
- Vídeo 6** **Velocidade Máxima** | excertos do espectáculo | Citemor, Montemor-o-Velho | John Romão | 2009 | 9'27" [pág.94]
- Vídeo 7** **Agamémnon** | excertos do espectáculo | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa | John Romão | 2011 | 1'37" [pág.102]

Capítulo 8

- Vídeo 8** **No camarim das cotovias** | Vale dos Barris, Palmela | © Teresa Fradique / O Bando / FIAR | 2009 / 2016 | 1'58" [pág.102]

Capítulo 9

- Vídeo 9** **“Quem és tu?”** | Casa Conveniente, Lisboa | © Teresa Fradique / Casa Conveniente | 2011 / 2016 | 12'55" [pág.102]
- Vídeo 10** **“És a Natália!”** | Vale dos Barris, Palmela | © Teresa Fradique / O Bando / FIAR | 2009 / 2013 | 3'44" [pág.102]
- Vídeo 11** **“Quem é?”** | Teatro Municipal São Luiz, Lisboa | © Teresa Fradique / O Bando / FIAR | 2008 / 2016 | 7'59" [pág.102]